

**BÜHNENKOSTÜM UND BILDENDE KUNST
IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT**

Sabine Bongartz

München 1985

BÜHNENKOSTÜM UND BILDENDE KUNST
IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
DER PHILOSOPHIE
AN DER LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON:
SABINE BONGARTZ

REFERENT:
PROF. KLAUS LAZAROWICZ

MÜNCHEN, DEN 17. OKTOBER 1985

Referent: Prof. Klaus Lazarowicz
Korreferent: Prof. Uwe Schneede
Tag der mündlichen Prüfung: 24.2.1986



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554611_0002

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

TEIL 1

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	4
EINLEITUNG	15
1, BILDENDE KÜNSTLER ARBEITEN ALS BÜHNEN- AUSSTATTER	25
1.1 Die geniale Idee: Max Reinhardt holt bli- dende Künstler an das Theater	25
1.1.2 Die Berliner Sezessionisten	29
1.1.2.1 Lovis Corinth/Max Kruse: "Salome"	29
1.1.2.1.1 Salome - Dekadentes Sujet einer dekadenten Zeit	32
1.1.2.1.2 Die "Salome"-Inszenierung von 1902	35
1.1.2.2 Lovis Corinth/Theo Impekoven: "Pelléas und Méllsande"	39
1.1.2.3 Lovis Corinth/Max Kruse: "Elektra"	43
1.1.2.4 Max Slevogt: "Die Lustigen Welber von Windsor"	46
1.1.3 Adolf von Menzel und "Minna von Barnhelm" oder Kunst und Kommerz	48
1.1.4 Edvard Munch bei Max Reinhardt	50
1.2 Ein Experiment mit Folgen	55
1.3 Ernst Stern: Ein Wegbereiter der modernen Bühnen- und Kostümgestaltung	62
2, VON DER LEBENSREFORM ZUR THEATERREFORM: JUGENDSTIL IM BÜHNENKOSTÜM	71
2.1 Mode wird zur Kunst	71
2.1.1 Definition von Mode und Kleidung	71
2.1.2 Mode als Ausdruck vom Zeitgeist	74

	Seite
2.1.3	Die Künstler und die Mode 79
2.1.3.1	Das Künstlerkleid 82
2.1.3.2	Das Reformkleid 90
2.2	Das Theater der Darmstädter Künstlerkolonie 92
2.2.1	"Das Zeichen": Fuchs und Behrens arbeiten zusammen 95
2.2.2	"Spiele": Josef M. Olbrich in Darmstadt 102
2.3	Das Gewand: Ein neuer Kostümtyp wird eingeführt 107
2.3.1	Gewand des theatralen Kultes und Festes 109
2.3.2	Gewandformen, die vom Hellenismus und Japonismus beeinflusst wurden 112
2.3.3	Gewänder, die bei Tanz und Gymnastik benutzt werden 123
2.3.4	Gewänder, die durch Stillisierung und Abstraktion auf der Bühne notwendig werden 128
2.3.5	Das Gewand: Ein adäquater Ausdrucksträger der Epoche 142
3.	KUNST, MODE UND THEATER, BEEINFLUßT DURCH DIE WIENER SEZESSION 146
3.1	Die Wiener Sezession 146
3.2	Gustav Klimt prägt das Frauenbild seiner Zeit 150
3.2.1	Gustav Klimt und die Mode in seiner Malerei 156
3.2.2	Gustav Klimt und die Mode 161
3.3	Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 164
3.4	Das Theater der Wiener Werkstätte: "Cabaret Fledermaus" 167

	Seite
4. DIE EXPRESSIONISTISCHEN EXPERIMENTE OSKAR KOKOSCHKAS	184
5. LÉON BAKST: DER "DELACROIX DES KOSTÜMS"	191
5.1 Bakst und die Ballets Russes	151
5.1.1 Bakst inszeniert die "Femme Fatale": "Cléopâtre"	195
5.1.2 Paris im Farbraumel: Bakst-Kostüme für "Schéhérazade"	204
5.2 Léon Bakst und Paul Poiret	220
5.2.1 Poiret revolutioniert die Mode	220
5.2.2 Der künstlerisch ambitionierte Poiret	227
6. DAS THEATER UND DIE MODE	236
ZUSAMMENFASSUNG	244
ANMERKUNGEN	249
LITERATURVERZEICHNIS	270
TEIL 2	290
ABBILDUNGEN	

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- 1 L. Corinth/M. Kruse: "Salome" (1903)
Szenenbild
Paul Legband: Das deutsche Theater in Berlin. München
1909, S. 67.
- 2 L. Corinth: "Salome", II. Fassung (1899)
Gemälde
Charlotte Behrend-Corinth: Die Gemälde von Lovis
Corinth. Werkkatalog, München 1958, Bild 171.
- 3 Gustave Moreau: "Erscheinung" (1876)
Aquarell
Hans H. Hofstätter: Symbolismus und die Kunst der
Jahrhundertwende. Köln 1978, Bild 84.
- 4 Aubrey Beardsley: "Salome mit dem Haupt Johannes des
Täufers" (1894)
Graphik
Philippe Garner (Hg): Phaidon Encyclopedia of Decora-
tive Arts 1890-1940. Oxford 1978, S. 29.
- 5 Corinth/Kruse: "Salome" (1903)
Ludwig Wüllner (Herodes); Tilla Durieux (Salome)
Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern. Velber/Hanno-
ver 1968.
- 6 L. Corinth: "Salome" (1903)
Rollenporträt der Eysoldt als Salome
Charlotte Behrend-Corinth, a.a.O., Bild 152.
- 7 L. Corinth: "Pelleas und Melisande" (1904)
Bühnenskizze
Gottfried Reinhardt: Der Liebhaber
- 8 Edward Burne-Jones: "Sidonia von Bork" (1860)
Gouache
P. Bade: Femme Fatale. London 1979, Bild 2.
- 9 M. Slevogt: "Die Lustigen Weiber von Windsor" (1904)
Else Helms als Frau Fluth
Gustl Adler: ... aber vergessen Sie nicht die chine-
sischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt.
München 1980, Bild 30.
- 10 M. Slevogt "Die Lustigen Weiber von Windsor" (1904)
Lucie Höflich als Frau Page
Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern, a.a.O., S. 33.

- 11 M. Slevogt: "Die Lustigen Weiber von Windsor" (1904)
Richard Großmann (Einfach); Hans Waßmann (Schmächtig)
ebd.
- 12 Edvard Munch: "Gespenster" (1906)
Bühnenskizze, II. Fassung. Osvald, Pastor Manders
und Frau Alving
Peter Krieger: Edvard Munch. Frankfurt 1978, Abb. 9.
- 13 E. Munch: "Der Tod im Krankenzimmer" (um 1893)
Bleistift und Tusche
ebd., Bild 5.
- 14 E. Munch: "Hedda Gabler" (1907)
Bühnenskizze
ebd., Abb. 26.
- 15 Ernst Stern: "Die grüne Flöte" (1916)
Lithographie
Wolfgang Goetz: Ernst Stern. Berlin 1920, S. 21.
- 16 Ernst Stern: "Sumurun"
Lithographie
ebd., S. 34.
- 17 Ernst Stern: Marya Delvard
Karikatur
Rudolf Hösch: Kabarett von gestern 1900-1933. Berlin
1967, Bd. 1, S. 113.
- 18 E. Stern "Die grüne Flöte"
Lilleblil Christensen
Edda Leister/Gisela Prossnitz (hg.): Max Reinhardt
In Europa. Salzburg 1973, Abb. 49.
- 19 E. Stern: "Die grüne Flöte"
Katta Sterna als Prinz Sing Ling
Leonhard M. Fiedler: Max Reinhardt. Reinbek/Hamburg
1975, S. 79.
- 20 Serpentintanz
Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft 1900
bis 1914. Kat. Aus. Freie Akademie der Künste in
Hamburg. Berlin 1981, S. 85.
- 21 Karl Walser: "Sommernachtstraum" (1905)
Eysoldt als Puck (dritte von rechts)
H. Rothe (hg.): Max Reinhardt. München 1930, S. 48.
- 22 Karl Walser: "Sommernachtstraum"
Gertrud Eysoldt als Puck
Leonhard M. Fiedler, a.a.O., S. 43.

- 23 Ernst Stern: "Sommernachtstraum" (1913)
G. Eysoldt als Puck
Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern, a.a.O.
- 24 Olga Desmond als "Lebender Marmor"
R. Kloos/T. Reuter: Körperbilder. Frankfurt/M. 1980,
S. 47.
- 25 G. Clairin: Sarah Bernhardt
J.P. Crespelle: Les maitres de la belle Epoque.
Hachette 1966, S. 109.
- 26 Die SchauspielerIn Charlotte Wolter
Frau im Korsett. Kat. Aus. Wien 1985, Nr. 223.
- 27 Korsett mit geradem Vorderteil (1902)
James Laver: Die Mode. Wien 1970, S. 217.
- 28 Chiffonkleid, 1901 (links); Abendkleid, 1901 (rechts)
ebd.
- 29 Gesellschaftskleid, Paris 1902
B. Mundt: Metropolen machen Mode. Berlin 1977, S. 25.
- 30 Paillettenbesetzte Gesellschaftstollette aus Tüll;
Doucet, Paris 1902.
Gretel Wagner: Mode in alten Photographien. Berlin
1975, S. 14.
- 31 Hans Makart, Abendkleid, um 1880
E. Thiel: Künstler und Mode. Berlin 1979, Abb. 29.
- 32 F.A. von Kaulbach, Theaterfigurine, 1899
ebd.
- 33 Jan Toorop: Mädchen mit Schwänen (1892)
Lithographie
Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Ju-
gendstilmalerei. Köln 1977, S. 80.
- 34 Ludwig von Zumbusch: Titelseite der Zeitschrift
"Jugend" (1897)
Dolf Sternberger: Über Jugendstil. Frankfurt/M. 1977,
S. 1.
- 35 Dante Gabriel Rossetti fotografiert Jane Morris
(1867)
Michael Battersby: Mirror, Mirror - a social history
of fashion. New York 1977, S. 176.

- 36 D.G. Rossetti: Elizabeth Siddal (1856)
Diana de Marly: The history of Haute Couture. New
York 1980, S. 68.
- 37 Maria Sèthe (1891)
H. van de Velde: Geschichte meines Lebens, hg. von
H. Curjel. München 1962.
- 38 Frauenkleider nach Entwürfen von H. van de Velde,
um 1898.
ebd., Abb. 49.
- 39 Frauenkleid nach einem Entwurf von H. van de Velde,
um 1898.
ebd., Abb. 50.
- 40 Paul Schultze-Naumburg, Abendkleid.
ders.: Die Bewegung zur Bildung einer neuen Frauen-
tracht, In: Die Kunst, Bd. 8/1903, VI. Jg., S. 66.
- 41 ders.: Gesellschaftskleid
ebd., S. 67.
- 42 ders.: Teekleid
ebd., S. 73.
- 43 ders.: Hauskleid.
ebd.
- 44 Peter Behrens: "Das Zeichen" (1901)
Das Auftreten des Verkünders
"Ein Dokument Deutscher Kunst". Die Ausstellung der
Darmstädter Künstlerkolonie. Hg. von Alexander Koch.
Reprint Darmstadt 1971.
- 45 Peter Behrens, Gesellschaftskleid
Peter Behrens und Nürnberg. Hg. von Peter K.
Schuster. München 1980, S. 200.
- 46 ders.: Straßenkleid
ebd., S. 199.
- 47 ders., Hauskleid
ebd.
- 48 bis 52
Josef M. Olbrich: Figurlinen
Ute Vossloh: Die Kostüm-Entwürfe von Olbrich. In:
Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Darmstadt 7/1967,
S. 57.

- 53 Josef M. Olbrich: Illustration zur "Krone des Lebens"
von W. Holzamer
W. Holzamer: Spiele, Leipzig 1901, S. 12.
- 54 bis 63
J.M. Olbrich, Figurlinen
Ute Vossloh, a.a.O., S. 54-56. *
- 64 Isadora Duncan
H./M. Aubel: Der künstlerische Tanz unserer Zeit.
Königstein 1928, S. 1.
- 65 J. Whistler: "Prinzessin aus dem Porzellanland"
(Ausschnitt) 1864
Weltkulturen und moderne Kunst. Kat. Aus., Haus der
Kunst, München 1972, S. 197.
- 66 C. Monet: Madame Monet im Kimono, "La Japonaise"
(1876)
ebd., S. 195.
- 67 "Mie"-Pose von Benkei in Kanjinchō
Y. Inoura: The traditional theatre of Japan. New York
1981.
- 68 Japanischer Kabuki-Schauspieler
Weltkulturen und moderne Kunst, a.a.O., S. 167.
- 69 Momijigari
Y. Inoura, a.a.O.
- 70 Yashima
ebd.
- 71 Sent M'Ahesa
Hans Brandenburg: Der moderne Tanz, München ²1917,
S. 22.
- 72 Sent M'Ahesa
H./M. Aubel, a.a.O., S. 18.
- 73 Ruth St. Denis
H. Brandenburg, a.a.O., S. 15.
- 74 Ruth St. Denis, In einem Indischen Tempeltanz
Willy Haas: Belle Epoque. München 1967.
- 75 Grete Wlesenthal
H. Brandenburg, a.a.O., S. 7.
- 76 Grete Wlesenthal
Zurück in die Zukunft, a.a.O., S. 104.

- 77 Mary Wigman
Fritz Glese: Körperseele, München o.J., Abb. 72
- 78 Dalcroze-Methode
ebd., Abb. 28
- 79/80 Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze
H. Brandenburg, a.a.O., S. 25.
- 81 E.G. Craig: "Suzanna" (1908)
Holzschnitt
ders.: Über die Kunst des Theaters. London 1911,
Abb. 4.
- 82 E.G. Craig: Ellen Terry als "Ophelia" (1908)
Holzschnitt
G. Nash: E.G. Craig. Kat. Aus. London 1967, Bild 20.
- 83 E.G. Craig: "Dido und Aeneas" (1900)
Bühnenaufnahme einer "Wehklagenden Frau"
Michael Löffler: Gordon Craig und die "Purcell
Operatic Society". Bern 1971. Diss., Bild 9.
- 84 E.G. Craig: "Elektra"
Bühnenskizze
E.G. Craig: Towards a new theatre. New York 1969,
S. 35.
- 85 E.G. Craig: "Acis und Galatea" (1902)
Figurine
M. Löffler, a.a.O., Abb. 13
- 86 E.G. Craig: "Acis und Galatea" (1902)
Hans-Ulrich Simon: Sezessionismus. Stuttgart 1976,
Abb. 7.
- 87 Alfred Roller: "Lohengrin" (1905)
Figurine
A. Roller: Gedächtnisausstellung. Troppau 1939, S.32.
- 88 C.O. Czeschka: "König Lear" (1908)
Szenenraum
Hans Rothe (Hg.): Max Reinhardt, a.a.O., S. 12.
- 89 ders.: "König Lear"
L. Höfllich als "Cordella"; E. von Winterstein als
Kent
ebd.
- 90 Gustav Klimt: Plakat der 1. Ausstellung der Seces-
sion (1898)
Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930. Kat. Aus.
Wien 1985. S. 466.

- 91 Gustav Klimt: "Griechische Antike" (1891)
Interkolumnie im Kunsthistorischen Museum, Wien
E. Pirchan: Gustav Klimt. Wien 1956. Abb. 31.
- 92 ders.: Leicht lavierte Zeichnung, um 1891.
Christian M. Nebehay: Gustav Klimt. Dokumentation.
Wien 1969. Abb. 153.
- 93 ders.: "Am Morgen" (1892)
Aquarell
E. Pirchan, a.a.O., Abb. 36.
- 94 ders.: Der Beethovenfries (Ausschnitt)
Ch.M. Nebehay, a.a.O., S. 290.
- 95 ders.: "Emilie Flöge"
Ölbild mit Silber
E. Pirchan, a.a.O., Bild 60.
- 96 ders.: "Die Erwartung"
Detail aus dem Fries für das Speisezimmer im Hause
Stoclet, Brüssel
E. Pirchan, a.a.O., Abb. 107.
- 97 ders.: "Adele Bloch-Bauer" (1907)
Ölbild mit Gold
ebd., Abb. 89.
- 98/99 Klimt im Garten vor seinem Atelier, um 1912
Ch.M. Nebehay: Gustav Klimt. München 1976, S. 35.
- 100 Klimt und Emilie Flöge im Garten des Ateliers
Ch. M. Nebehay: Gustav Klimt. Dokumentation. Wien
1969, S. 269.
- 101 Mileva Roller, um 1908
Traude Hansen: Wiener Werkstätte. Mode. Wien 1984,
S. 21.
- 102 Hermann Bahr
O. Brelcha: Finale und Auftakt. Salzburg 1964,
Abb. 17.
- 103 wie Abb. 100.
- 104 Emilie Flöge in einem von Klimt entworfenen Kleid
Ch. M. Nebehay: Gustav Klimt. München 1976, S. 182.
- 105 Emilie Flöge in einem von Klimt entworfenen Kleid
Ch. M. Nebehay: Klimt. Dokumentation. Wien 1969,
S. 272.

- 106 Gustav Klimt: "Friederike Marie Beer-Montl"
Ölbild
E. Pirchan, a.a.O., Abb. 104.
- 107/108 Postkarten der Wiener Werkstätte
Traude Hansen: Die Postkarten der Wiener Werkstätte.
München 1982, S. 291.
- 109 Fritz Zeymer: "Morgenstimmung" (1907)
Entwurf für Gertrude Barrison
G. Pott: Die Spiegelung des Sezessionismus Im österreichischen Theater. Wien 1975. Abb. 16.
- 110 ders.: Die Tänzerin G. Barrison, Programmheft.
W.J. Schweißer: Wiener Werkstätte. Wien 1982.
- 111 E. Wimmer-Wisgrill: "Die Tänzerin und die Marionette"
ders.: In Deutsche Kunst und Dekoration 25/1909/10,
S. 228.
- 112 ders.: Hofdamen
ebd., S. 229.
- 113 ders.: Hof-Herren
ebd., S. 228.
- 114 ders.: Bauern
ebd., S. 229.
- 115 ders.: Bäuerinnen
ebd.
- 116 - 117 ders.: "Der Mantel der Liebe" (1909)
Figurinen: Frau Minne (116); Das Weib (117);
G. Pott, a.a.O., Abb. 20-21.
- 118 Gustav Klimt: "Judith II" (1909)
Weltkulturen und moderne Kunst, a.a.O., S. 251.
- 119 E. Wimmer-Wisgrill: "Die Tänzerin und die Marionette"
Figurine "Luzifer"
G. Pott, a.a.O., Abb. 22.
- 120 Berthold Löffler: Figurine für Marya Delvard (1970)
G. Pott, a.a.O., Abb. 17.
- 121 Oskar Kokoschka: Skizzen zur Winzergruppe Im Kaiser-Jubiläums-Huldigungsfestzug (1908)
R. Walzenberger: Wien 1890-1920. Wien 1984,
Abb. 187.

- 122 ders.: "Die Träumenden Knaben" (1908)
Schlafende Frau
Experiment Weltuntergang, Wien um 1900. München
1981, Abb. 1976.
- 123 ders.
Das Segelschiff
ebd., Abb. 77.
- 124 ders.
Die Schiffer rufen
ebd., Abb. 78.
- 125 ders.
Die ferne Insel
ebd., Abb. 79.
- 126 ders.
Die Erwachenden
ebd., Abb. 80
- 127 ders.
Das Mädchen LI und Ich
ebd., Abb. 81.
- 128/129 ders.: "Mörder, Hoffnung der Frauen" (um 1909/10)
Zeichnungen, veröffentlicht Im "Sturm"
ebd., Abb. 7/8.
- 130 ders.: "Pletà" (1908/09)
Plakat für die Uraufführung von Kokoschkas Drama
"Mörder, Hoffnung der Frauen" Im Sommertheater der
"Internationalen Kunstschau" In Wien
ebd., Abb. 86.
- 131 Léon Bakst: "Salome"
Figurine
C. Spencer: Léon Bakst. London 1973, S. 47.
- 132 ders.: "Cléopâtre" (1909)
Ida Rubinstein als "Cléopâtre"
ebd., S. 57.
- 133 Anna Pavlova als "Tochter des Pharao" (1906)
Lazzarini: Pavlova. London 1980, S. 79.
- 134 Anna Pavlova als "Ta-Hor" In "Cléopâtre"
ebd., S. 100.
- 135 Hans Makart: "Ägyptische TänzerIn" (1875)
E. Pirchan: Hans Makart. Wien 1942, Abb. 50.

- 136 Léon Bakst: "Cléopâtre"
Syrische Tänzerin
C. Spencer, a.a.O., Abb. VII
- 137 ders.: "Schéhérazade" (1910)
Odallske
C. Spencer, a.a.O., S. 199.
- 138 ders.
Musiker
ebd., S. 70.
- 139 ders.
Odallske
ebd., S. 64
- 140 ders.
Erster Eunuch
ebd., S. 129.
- 141 ders.
Kostüm für Jane Marnac
ebd., S. 74.
- 142 ders.
Neger
ebd., S. 177.
- 143 ders.
Nijinsky als "Goldener Sklave"
ebd., S. 77.
- 144 ders.
Flore Revalles und Adolf Bolm
ebd., S. 78.
- 145 Mlle. Eve Lavallière in einem Reisekleid von Doucet
(1910)
Erika Thiele: Künstler und Mode. Berlin 1979, S. 65.
- 146 Léon Bakst: "Schéhérazade"
Schahrlar
J. Gregor/R. Fülöp-Müller: Das russische Theater.
Zürich 1928, Abb. 100.
- 147 ders.: "L'Après-midi d'un Faune" (1912)
Nijinsky und die Nymphen
C. Spencer, a.a.O., S. 103.
- 148 ders.
Eine Nymphe
A. Alexandre: Léon Bakst. New York 1971, Abb. 15.

- 149 Griechische Vasenmalerei
Michael Battersby, a.a.O., S. 40.
- 150 Georges Lepape: Kostüm der Madame Polret für das
Fest 1002. Nacht.
Palmer White: Paul Polret. London 1973, S. 95.
- 151 Paul Polret, Hosenkleid (1911)
ebd., S. 92.
- 152 Polret, Lampenschirmtunika (1912)
ebd., S. 88.
- 153 Polret, Stufenkleid (1910/11)
ebd., S. 36.
- 154 F. Gerard: "Madame Récamier" (1802)
König/Schupplisser: Die Mode in der menschlichen
Gesellschaft, Zürich 1958, S. 211.
- 155 "Bloomer"-Hosen
M. Battersby, a.a.O., S. 244.
- 156 Georges Lepape, Polret-Kleid (1911)
P. White, a.a.O., S. 26.
- 157 ders.
Martin Battersby: Art deco fashion. London 1974,
Abb. III.
- 158 Polret-Mantel mit Stoffdruck von Raoul Dufy (1911)
P. White, a.a.O., S. 62.
- 159/160 P. Polret: "L'Algion" (1900)
Sarah Bernhardt
ebd., S. 20/21.
- 161 P. Polret: "Minaret" (1913)
Cora Laparcerie
ebd., S. 105.
- 162 ders.
Figurine für Mata Hari
ebd.
- 163 ders.: Figurinen für die Revue "Vogue" (1922)
ebd., S. 100.

EINLEITUNG

Die Wechselbeziehungen zwischen der bildenden Kunst und dem Theater sind vielfältig und durch zahlreiche theaterhistorische Zeugnisse belegt.

Gerade um 1900 erlebt dieses Verhältnis einen revolutionären Aufschwung in dem Moment, als Maler und Bildhauer nach neuen Ausdrucksformen suchen und direkt als Kostüm- und Bühnenbildner für das Theater tätig werden. Die Basis für ihre Bühnenarbeit bildete die neue Erfahrung im Umgang mit den Kunstmitteln: In der Malerei besann man sich auf die dem Bild ureigenen Elemente von Form und Farbe als autonomer Ausdrucksmittel. Anstelle der illusionistischen Malerei, die die äußere Erscheinung der Dinge abbildete, erkannte man die Intensität eines Bildes, das der Imagination des Künstlers entsprang, das die "Erfindung von Wirklichkeit" (Werner Hofmann) war, weil es subjektive Innenwelten darstellte.

Parallel zu dieser Entwicklung entdeckte man auch das Theater als autonomen Kunstraum. Man wollte nicht mehr die naturalistische Darstellung, sondern die künstlerisch gestaltete Einheit, in der die Disparität der Theater-Künste aufgehoben wurde zugunsten eines gemeinsamen Willens der Darstellung.

In dieser Phase des Experiments öffnete sich das Theater den Malern. Sie übertrugen ihre bildnerischen Ausdrucksformen auf die Bühne und ließen dadurch das Theater an der hektischen Entwicklung der Ismen, von denen die Anbruchsphase der modernen Kunst geprägt war, teilhaben und veränderten es radikal durch die neu eingebrachten Impulse.

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Frage nach den stilistischen Abhängigkeiten, nachweisbar durch die direk-

te Mitarbeit bildender Künstler als Bühnenausstatter und die Frage nach den indirekten Beeinflussungen. Dazu gehören die Lebensreformbestrebungen, die um 1900 diskutiert wurden, und dazu gehört Gustav Klimt, der nie unmittelbar für das Theater gearbeitet hatte, dessen malerisches Oeuvre jedoch die szenische Gestaltung beeinflusst hat.

Es soll auch die Wechselseitigkeit der Beziehung berücksichtigt werden, wie die Maler ihrerseits vom Theater inspiriert wurden. Sei es durch das dramatische Werk (ein Beispiel wäre der Graphik-Zyklus "Weberaufstand" von Käthe Kollwitz, der unter dem Eindruck von Hauptmanns Drama "Die Weber" entstand); sei es durch die Theateratmosphäre und das szenische Erlebnis zu Schauspielerportraits und Szenenbildern, die immer als Hommage an eine beeindruckende, ausdrucksstarke Persönlichkeit zu werten sind; sei es, daß ein Schauspieler typ sie innovativ anregt zu Kostümskizzen, zu einem "maßgeschneiderten" Bühnenkostüm.

Die Malerateliers von Makart bis zu Klimt sahen oft genug aus wie ein Theaterfundus, vollgestopft mit Requisiten, Antiquitäten, Masken und Stoffen, die sich zu Kostümen drapieren ließen - theatrale Staffagen für erfundene Bilder.

Spricht man von der bildenden Kunst und dem Theater, so sieht man den Zusammenhang in erster Linie im Bühnenbild gegeben, für das die Maler prädestiniert zu sein schienen. Über diese Beziehung liegt u.a. das von Henning Rischbieter herausgegebene, reich dokumentierte Werk "Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert", Hannover 1968, vor, das einen umfassenden Überblick bis in die 60er Jahre bietet; ferner die Dissertation von Franz Joseph Janssen "Bühnenbild und bildende Künstler", München 1957, in der sich der Autor auf den deutschsprachigen Raum beschränkt; und die Dissertation von Claudia Trübsbach

"Jugendstil im Bühnenbild des deutschsprachigen Theaters", Wien 1969, die speziell dem Phänomen des Jugendstils auf dem Theater nachgeht.

Im Gegensatz zum Bühnenbild widmet man der Kostümgestaltung keine große Aufmerksamkeit. Obwohl doch meist - aus Gründen der künstlerischen Harmonie - der bildende Künstler sowohl mit der Bühnen- als auch mit der Kostümgestaltung betraut wird.

Zugleich mit der Bühnenreform um 1900 wurde auch die des Bühnenkostümes eingeleitet, und zwar nicht minder revolutionär. Das Kostüm verändert sich ebenso sehr wie der Raum unter dem Einfluß der Kunstdiskussion von der "Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit" (1).

Das Kostüm steht in unauflöslicher Beziehung zu seinem Träger; es charakterisiert ihn zunächst unmittelbar als der ihn umgebende Raum. Aufgabe des Kostümbildners ist es, den Darsteller als Ausdrucksträger zu unterstützen, indem er klare und einprägsame Zeichen findet. Das kann soweit gehen, bis Träger und Kostüm untrennbar miteinander verschmelzen - das eine mit dem anderen identifiziert wird - wie Marya Delvard und ihre "schwarze Haut", wie Charlie Chaplin, Karl Valentin oder das Pierrotkostüm des traurigen Musikclowns.

Das Bühnenkostüm steht vor allem dem Designer nahe, der die Dinge gestaltet, ihnen die "schöne" Form verleiht. Ziel dieser Untersuchung soll sein, die besondere Bedeutung der europäischen Kunstgewerbeentwicklung um 1900 für die Reform des Bühnenkostümes festzustellen. Unter dieser Prämisse gilt es, die Entwicklung des Theaters, der Kunst und der Mode zu verfolgen, um die gegenseitigen Einflüsse, Verquickungen und Stilparallelitäten herauszuarbeiten.

Dabei soll das Kostüm in der detaillierten Einzelbeschreibung ebenso berücksichtigt werden wie die allgemeinen

Stilprinzipien der bildenden Kunst, die sich in der Kostümgestaltung erkennen lassen, und die Einflüsse der aktuellen Tagesmode. Avantgardistische Mode und reformiertes Bühnenkostüm rücken hier sehr dicht zusammen.

Traditionellerweise haben sich die Maler mit der Mode beschäftigt, wenn sie in repräsentativen Portraits den Menschen in seiner Prachtrobe standesgemäß abbildeten. Nur anhand dieser überlieferten Gemälde und Graphiken läßt sich eine Geschichte der Mode/des Kostüms überhaupt rekonstruieren. Wird ein Theaterstück im historischen Kostüm gespielt, dann informiert sich der Kostümbildner an dem authentischen Material, das durch die bildende Kunst überliefert wurde. Jede einmal aktuell gewesene Tagesmode wird durch die zeitliche Distanz zum potentiellen Theaterkostüm.

Dies - eben der Künstler als Chronist der Mode - ist nur ein Aspekt, der ihn für das Theater interessant macht. Ein anderer wäre die direkte Mitarbeit, die sich seit der Renaissance belegen läßt. Leonardo da Vinci, Raffael, Angelo Bronzino, Bernardo Buontalenti, Serllo, Palladio, einige wenige Namen stellvertretend für viele, die zu- meist an den Fürstenhöfen mit den Theaterdekorationen, prächtigen Festausstattungen und Trionfi beauftragt waren.

Bei den höfischen Barockspektakeln wurde der Dekorationskünstler (und der Schneider) zur wichtigsten Person, denn der absolutistische Herrscher und sein Hofstaat verherrlichten die gottgewollte Monarchie auf der Bühne und waren Publikum und Darsteller zugleich (Ludwig XIV. tanzte z.B. die "Sonne" in einem Hofballett). Der Dekorateur mußte den ohnehin aufwendigen Lebensstil noch steigern mit Glanz, Phantastik, Pomp und Prunk. Nicht nur auf der Bühne, auch im Leben schätzte man die Theatralisierung: So war die Aufgabe der barocken Mode, den Menschen in ei-

ne künstliche Schöpfung zu verwandeln. Die Fontange, Perrücken, hohe Absätze, künstliche Polster und Wattierungen, der breite Reifrock und lange Schleppen veränderten durch Steigerung die menschlichen Proportionen in der Höhe und in der Breite zu beeindruckenden Ausmaßen. Nur dieser schöne Schein zählte.

Der verschwenderischen und theatralen Epoche folgt allmählich die Isolierung der bildenden Kunst vom Theater. Im 19. Jahrhundert empfanden es Arnold Böcklin (er sollte für Richard Wagners Bayreuther Bühne arbeiten) oder Anselm Feuerbach als Zumutung, für das Theater Dekorationen zu malen:

"Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug von Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt." (2)

Erst am Ende des 19. Jahrhunderts wurde mit den Meinungen die Theater Epoche eingeleitet, die die Bühne für die Künstler wieder attraktiv werden ließ. Mit archäologischer Akribie ließ der Großherzog von Meiningen seine Bühne und Kostüme rekonstruieren, wurden Tuche extra nachgewebt, um genau dem historischen Original zu entsprechen. Es war sozusagen die szenische Aufarbeitung des Historismus.

Als nächste Stufe folgten die naturalistischen Ausstattungen von Otto Brahm an der "Freien Bühne", von Antoine im "Théâtre Libre" in Paris und Stanislavski im Moskauer "Künstlertheater". Der konsequente Naturalismus auf der Bühne provozierte schließlich die Kritik der Symbolisten, die davon ausgingen, daß das Theater nicht einfach die Wirklichkeit abbilden könne, sondern als Kunst-

form in Zeichen sprechen, Ideen verbildlichen müsse. Paul Fort gründet, unterstützt von Mallarmé und Verlaine, das "Théâtre d'Art" (1870). Lugné-Poe übernimmt es 1892 und arbeitet mit französischen Malern als Bühnenbildern zusammen. Die Ausstattung begnügt sich mit einem Vorhang, wenigen Requisiten und dem bemalten Schlußprospekt. Durch ihn vor allem soll die Bühne zu einem ornamentalen Bild werden, dessen Aufgabe damit umrissen wird, durch Farb- und Formsymbolik, mit der rhythmischen Linie - also auf emotional-ästhetischer Ebene - das Drama auszudrücken, assoziativ zu unterstützen (3).

Die symbolistische Bewegung gibt im Kern alles vor, was später die Reformkünstler von Craig bis Fuchs weiterdenken.

In Deutschland ist es Max Reinhardt, der um 1900 zum erstenmal bildende Künstler an das Theater engagiert und über Jahre hinweg mit verschiedenen Malern und Stilen experimentiert.

Eine zweite wichtige und langandauernde Beziehung ist die des Serge Diaghilev zu der russischen und französischen Maler-Avantgarde. Auf seiner Bühne wird unter dem Einfluß von Futurismus und Kubismus das kubistisch-mechanische Bühnenkostüm eingeführt ("Parade" (1917) von Pablo Picasso); hier findet Jean Cocteau sein Forum mit seinen verrückt-phantastischen Spielkostümen, mit denen er im surrealistisch-dadaistischen Sinn Chaos und Schock inszeniert. Mit Masken, festen steifen Materialien, Pappe und Draht werden Kunstfiguren geschaffen, die den Schauspieler verfremden, zu einem Element der Dekoration formalisieren.

Höhepunkt dieser Entwicklung zur Kunstfigur sind die Bauhauserperimente Oskar Schlemmers. Er entwickelte um 1920 das abstrakte-raumplastische Kostüm, mit dem er das Verhältnis des Menschen im Raum visualisieren wollte. Diese auf logischer Ebene erdachte Verwandlung des Menschen

durch das Kostüm reduziert es auf seine elementarste Funktion.

So wie sich die direkte Mitarbeit der Maler am Theater rekonstruieren läßt, gehören auch die indirekten Einflüsse und Beziehungen abbreviatorisch zu der Geschichte von bildender Kunst und Theater: Die mittelalterliche Simultanbühne korrespondiert z.B. mit mittelalterlicher Tafelmalerei, die auf einem Bild gleichzeitig zeitlich aufeinander folgende Ereignisse erzählt.

Die Renaissance-Maler und -Architekten berechneten die Zentralperspektive und den Proportionskanon und komponierten mit dem neu erwachten Interesse am Tiefenraum ihre Bilder. Die Theateringenieure der Renaissance und des Barock übertragen die Entdeckung der perspektivischen Gesetzmäßigkeiten auf Bühnenkonstruktion und -dekoration. So entstehen die täuschenden Kulissen-"Räume" der Burnacini und der Galli-Biblena.

Im 18. Jahrhundert waren "lebende Bilder" beliebt. Ein Jahrhundert später stellt der Regisseur Dingelstedt die historischen Gemälde von Cornelius, Kaulbach, Makart und Piloty auf der Bühne nach.

Das Theater wie die Malerei hatten immer den Menschen zum Hauptthema ihrer Kunst gemacht. Vom Theater ging eine Faszination aus, die Maler wie Tiepolo, Watteau und Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec und Slevogt immer neu inspirierte, weil im Schauspieler auf der Bühne die "Idee des Menschen" am vollkommensten verkörpert schien. Willy Schmidt (4) faßt diese Beziehung in Worte:

Es gehörte damals, vermute ich, zum Credo des bildenden Künstlers wie des Theatermannes, daß sich im Spieler, im homo ludens, der Mensch am reinsten verkörpere, daß in ihm sein Adel und

seine Hinfälligkeit, seine Souveränität und sein Ausgesetztsein, die Spannung zwischen Geist und Trieb am sinnfälligsten in Erscheinung träte, so, daß man sagen könnte, die Idee des Menschen werde im Schauspieler existent, in seiner von Form geprägten Verwandlungskraft.

Um 1900 setzt ein Wandel in der Qualität dieser Beziehung ein. Das Theater hatte seine Faszination durch Fehlentwicklungen eingeübt. Der Kult um den Schauspieler-Star, das Virtuositentum und die Überbetonung der Literatur nahmen dem Theater die Sinnlichkeit und machten es zur rhythmisch-skandiert vorgetragenen Deklamation. (Thomas Mann schrieb zu diesem Unwesen einen brillanten Essay: "Versuch über das Theater", 1908.) Die Maler versuchten ihre Bildmittel auf das Theater zu übertragen, versuchten ihm seine alte Strahlkraft wiederzugeben.

Es gilt, diesen reformatorischen Neuansatz zu untersuchen in dem Zeitraum von etwa 1900 bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges. Ein Zeitraum, der geprägt wird von dem Versuch, das Leben durch Kunst zu verschönern. Der entscheidende Impuls dazu geht von den Sezessionsbewegungen und vom Jugendstil aus. Dabei wird der Begriff "Jugendstil", der sich dem exakten kunsthistorischen Zugriff entzieht, recht weit gefaßt; es sollen ihm subsumiert werden der europäische Stil, der als "Art Nouveau", "Modern Style", "Liberty Style" etc. etwa gleichzeitig auftaucht und dem übergeordnete stilistische Elemente gemeinsam sind.

Weil die Vielfalt der Einflüsse zur Vielfalt der theatralen Kunstformen korrespondiert, soll nicht nur das Schauspielkostüm berücksichtigt werden, sondern auch das Ballett- und Tanzkostüm, die Kostüme für Cabaret, Revue und Variété; schwerpunktmäßig an Beispielen aus dem deutschen Sprachraum.

Wichtige, für das Thema relevante Arbeiten waren einige Dissertationen mit aufschlußreichen Detailanalysen, wie die Arbeit von Jutta Boehe: Jugendstil im Theater: Die Darmstädter Künstlerkolonie und Peter Behrens, Diss. Wien 1968; Gertrud Pott: Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater, Diss. Wien 1975. Die informativste Arbeit über den Komplex des Reformkleides schrieb Brigitte Stamm: das Reformkleid in Deutschland, Diss. Berlin 1976.

Der erste Teil der Arbeit befaßt sich mit Max Reinhardt und den Berliner Secessionisten Corinth und Slevogt und dem Maler Edvard Munch. Einerseits fällt Reinhardt als Intendant das Verdienst zu, wirklich einer der ersten gewesen zu sein, die sich auf das Wagnis einließen, mit bildenden Künstlern zu arbeiten. Seiner außerordentlichen Experimentierfreudigkeit ist es zu verdanken, daß er so verschiedene Künstler und Stilrichtungen ausprobierte, wie später nur noch Serge Diaghilev es vermochte. Diesem ersten Teil kommt die Funktion zu, auf die historische Notwendigkeit der Zusammenarbeit hinzuweisen und zugleich die Problematik anzuschneiden, die sich zwangsläufig aus der Zusammenarbeit der Maler mit dem Theater ergibt. Außerdem sollen mögliche Motivationen des außerkünstlerischen Bereichs (wie Public Relation) zur Sprache kommen.

Der zweite Teil ist dem Reformkleid und dem "Kostüm-Gewand" gewidmet. Es soll nachgewiesen werden, wie sich ein völlig neuer Kostümtyp entwickelt unter dem Einfluß von Lebensreform und Kunstgewerbereform. Diese Bewegungen sind personell mit den Theaterreformatoren Peter Behrens und Georg Fuchs verknüpft. Deren Theater stand unter der Prämisse, das Leben durch die Kunst zu verschönern und zu erhöhen.

Der dritte Teil überträgt die Themen des zweiten auf den Wiener Sezessionsstil, der stilistisch anders ausgeprägt ist als der Darmstädter Jugendstil und weiter führt zu den expressionistischen Versuchen Oskar Koschkas. Der Hauptakzent des Kapitels liegt in der Untersuchung der wechselseitigen Beziehungen von Malerei (Klimt), Mode (Wiener Werkstätte) und Theater ("Cabaret Fledermaus"; "Gartentheater").

Im fünften Teil werden die Auswirkungen des Theaterkostüms auf die Tagesmode untersucht anhand des Beispiels von Ausstattungen des Léon Bakst für die Ballets Russes und der Haute Couture des Paul Poiret. Der übergeordnete Leitgedanke sind die engen Verflechtungen von Kunst, Mode und Theater.

1. BILDENDE KÜNSTLER ARBEITEN ALS BÜHNENAUSSTATTER

1.1 Die geniale Idee: Max Reinhardt holt bildende Künstler an das Theater

Max Reinhardt wollte dem Theater jenen Glanz zurückgeben, den es seiner Ansicht nach im 19. Jahrhundert eingebüßt hatte. Bereits vor 1900 beschäftigte er sich mit Plänen zu einer umfassenden Reformierung des Theaters, die alle beim Schauspieler als dem Mittelpunkt des Theaters ansetzten. Er wollte eine "Versuchsbühne für Schauspieler" (5) einrichten. Obwohl dieser Plan nie verwirklicht wurde, ist er doch als Auftakt einer erfolgreichen Theaterarbeit zu verstehen, die neue Dimensionen eröffnete und von der Max Reinhardt behauptete, er habe sein ganzes Leben nichts anderes getan, als seine Träume verwirklicht (6).

Sein Traum vom Theater hieß Sinnlichkeit, hieß Schönheit. Sein Bedürfnis nach Licht und Farbe, nach Echtheit und Wahrheit wurde geweckt während der Arbeit als Schauspieler in Brahms Ensemble.

Reinhardt kam 1894 zu Otto Brahm an das Deutsche Theater nach Berlin, das damals als Zentrum des naturalistischen Theaters galt; d.h., die Schauspieler spielten ihre Rollen so natürlich wie möglich; Ausstattung und Atmosphäre sollten echt wie im Leben sein. Brahm setzte auf seiner Bühne Hauptmann und Ibsen durch. Sein Stil war unpathetisch, verhalten; Sprache war das Wesentliche, die Essenz des Spiels. Die Fülle und Farbigkeit des Lebens wurde durch diese naturalistische Technik auf einen kleinen Ausschnitt verengt. Soziale Not, Armut, Elend, der Kampf ums Überleben prägten die Inszenierungen.

"Wer aber lange in Armut und Grau hineingesehen hat, der begehrt eines Tages nach Fülle und Farbe, und Grau in Grau ist keine Farbe und gewiß keine, die ganz hungerrige Augen befriedigt; und wer lange gläubig an Revolutionen teilgenommen hat, der möchte eines Tages ihr Fazit und Resultat sehen, den Phönix, der aus der vielen Asche aufsteigt." (7) Soviel man dem naturalistischen Theater verdankte (vor allem die Technik des Schauspielers wurde richtungsweisend) - es begann sein Publikum zu langweilen. Und Reinhardt war nicht der einzige, der der allgemeinen Stilmüdigkeit etwas Neues entgegensetzen wollte: Lugné-Poe arbeitete in seinem "Théâtre l'Oeuvre" mit bildenden Künstlern zusammen, um dem Bühnenbild neue Wege zu eröffnen. Er führte Jarrys "Ubu Roi" auf, dieses provozierend chaotische Stück, mit dem er radikal mit allen Bühnentraditionen brach.

Im Bereich der Dramatik entwickelt sich eine dem Naturalismus entgegengesetzte Richtung, angeführt von den Schriftstellern Hofmannsthal, Maeterlinck, Strindberg, Wilde und Wedekind. Die Amerikanerin Loie Fuller begeisterte mit ihren Schleiertänzen, mit Farb- und Lichträuschen auf der Bühne die Zeitgenossen.

Applé entwickelte in seinem Werk "La mise en scène du drame wagnérien" (1895) eine neue Raumauffassung der Bühne, die mit der suggestiven Umsetzung der Musik Wagners in Licht und Raum korrespondiert.

In den bildenden Künsten gewann der Impressionismus Anhänger. Große Ausstellungen in Paris und Berlin popularisierten diese Malerei, die auf der einen Seite mit größter naturalistischer Genauigkeit das Sichtbare fixierte, auf der anderen Seite unglaublich frei war in Handhabung ihrer Formmittel: getupfte Pinselstriche, pastose Flächen, Pleinairmalerei, den Augenblick, die flüchtige Stimmung des Morgengrauens oder Abendrots

festgehalten mit bunten schimmernden Farben. So experimentierte Claude Monet, indem er Serienbilder malte, die die Fassade der Kathedrale zu Rouen zu den verschiedensten Tageszeiten festhielten, mit dem Phänomen des Lichtes und der Verwandlung der Oberfläche am konsequentesten. Parallel dazu entwickelte sich auch die Lichttechnik im Theater weiter. Überall wurde elektrisches Licht eingeführt, zum Rampenlicht kamen Ober- und Seitenlichter und farbige Glasaufsätze, so daß zum erstenmal an eine **L i c h t g e s t a l t u n g** zu denken war. Durch die Lichtgestaltung wurde die ganze Bühne dynamischer. Die Tage der naturalistischen Guckkastenbühne waren gezählt: Seit 1880 kannte man das Asphaltasphalt-Sicherheitssystem; für Dresden konstruierte Max Haselt eine fahrbare Versenkbühne um 1900 und in München wurde 1896 die erste Drehbühne von Karl Lautenschläger eingebaut.

An den neuen Entwicklungen konnte ein junger, ehrgeiziger Mann wie Reinhardt nicht vorbeisehen. Der Brahmsche Naturalismus war altmodisch geworden. An ihm entwickelte Reinhardt nun antithetisch ein Modell, wie Theater seiner Meinung nach auszusehen habe. Nachdem er als Schauspieler die Grenzen und Höhepunkte seiner Entwicklung erfahren hatte, arbeitete er sich allmählich in die Regie ein. Im Jahre 1900 führte er zum erstenmal Regie in einem Gastspiel von Ibsens "Komödie der Liebe"; suchte im folgenden seinen Weg über Experimente, wie die Gründung und Mitarbeit am Kabarett "Die Brille", das später in "Schall und Rauch" überging und dann zum "Kleinen Theater" wurde.

Über die Konzeption von Reinhardts Theater berichtet Arthur Kahane in seinem Tagebuch (8). Dort erinnert er sich an seine Begegnung mit Max Reinhardt im Jahre 1902,

als dieser ihn zur dramaturgischen Mitarbeit aufforderte. Kahane beschreibt das ehrgeizige Projekt eines Mannes, der antritt, das Theater zu revolutionieren, aus seiner subjektiven Perspektive nach 25 Jahren erfolgreicher Theaterarbeit, nämlich 1928. Der Umstand, daß Reinhardt seine Pläne glänzend verwirklichen konnte, hat die Tagebuchaufzeichnungen mit Sicherheit gefärbt, ändert an der Tendenz der Aussage aber wohl kaum etwas, die im Superlativ gehalten ist:

"Ich werde an meine Schauspieler die höchsten Ansprüche stellen ... den besten Vortragsmeister holen ... die kleinste Rolle nicht mit einem guten, sondern mit dem dafür besten Schauspieler besetzen ...
Ich habe die Absicht, die besten Maler heranzuziehen, Ich weiß, wie sie darauf warten und wie sehr sie die Sache des Theaters beschäftigt, und Ich möchte, wie man für Jede Regleaufgabe den geeigneten Regisseur sucht, Jede Rolle mit dem geeignetsten Schauspieler besetzt, für Jedes einzelne Werk den geeignetsten, womöglich den einzig geeigneten Maler ausfindig machen."

Der Grundgedanke eines prächtigen und farbenfrohen Theaters, der durchaus an barocke Formen anknüpft, ist der der Freude: "Ich fühlte es, wie es die Menschen satt haben, Im Theater Immer wieder das eigene Elend wiederzufinden und wie sie sich nach helleren Farben und einem erhöhten Leben sehnen." (9).

Aus diesen Zeilen spricht handfestes Sendungsbewußtsein. Reinhardt will das Theater zu einem Ort der Schönheit machen, wo "schöne Schauspieler" mit "schönen Stimmen" (10) spielen. Es sind die bildenden Künstler, die sich auf Schönheit, auf Harmonie von Form und Farbe verstehen. Von ihnen erwartet Reinhardt die Umsetzung der avantgardistischen Ideen - "tiefe und verfeinerte Seelenkunst" (11).

1.1.2 Die Berliner Sezessionisten

1.1.2.1 Lovis Corinth/Max Kruse: "SALOME"

Reinhardts erstes Projekt, das unter Beteiligung bildender Künstler entstand, war die "Salome" von Oscar Wilde. Wegen Schwierigkeiten mit der Zensur wurde sie 1902 im "Kleinen Theater" als Matinee gespielt, vor geladenen Gästen, unter Polizeiaufsicht. Das Bühnenbild stammte von dem Bildhauer Max Kruse, die Kostüme von Lovis Corinth.

Die Idee, Max Kruse als Bühnenbildner zu verpflichten, ging wohl auf eine spontane Begegnung zurück im "Cafe des Westens", wo sich Künstler und Theaterleute beim Stammtisch trafen. "Lange hörte er (Kruse) sich die Diskussionen an, wie man die 'Salome' mit besonderem 'Aplomb' herausbringen könnte. Dann sagte er: "Kinder, det hat ja alles keinen Zweck! Ehe Ihr nicht das ganze Bühnenbild plastisch macht, könnt Ihr euch auf den Kopf stellen und es wird nischts." (12)

Hier spricht der Bildhauer, unbelastet von den Konventionen des Bühnenbildes, den die Theatertradition nicht interessierte und der sie gar nicht kannte. Er ging an das Bühnenbild mit dem dreidimensionalen Denken des Plastikers: Er wollte einen Raum plastisch gestalten (Abb. 1). Anstelle der Kulissen entwarf er einen Rundhorizont, einen Nachthimmel mit Sternen, davor mächtige Architekturteile, die an einen altorientalischen Palast erinnerten; außerdem einen stufengegliederten Platz mit Zisterne. Auf diese Weise wurde die Welt des Herodes und der Salome in eine archaische Befestigung verwandelt. Zum erstenmal verzichtete man auf das Rampenlicht (weil die Spieler sonst überdimensional große Schatten

auf dem Rundhorizont geworfen hätten) und setzte nur elektrisches Seiten- und Oberlicht ein, das den plastischen Versatzstücken die düstere Atmosphäre gab (13).

Hinter dem genialen Bühnenbildentwurf durften die Kostüme nicht zurückstehen. Reinhardts Wahl fiel auf Corinth, getreu der Maxime "für jedes einzelne Werk den geeignetsten, womöglich den einzig geeigneten Maler ausfindig zu machen." (14) Corinth war prädestiniert für diese Aufgabe: Als er 1901 endgültig von München nach Berlin übergesiedelt war, ist er bereits kein Unbekannter mehr gewesen. Sein Freund und Förderer Walter Leistikow hatte ihn für die Berliner Sezession gewinnen können, nachdem die Münchner Sezession das Ölbild "Salome mit dem Haupte des Johannes" (1899) abgelehnt hatte (Abb. 2). Die Abbildung zeigt die Szene, da Salome das abgeschlagene Haupt in einer Schale gereicht wird, die Tat also bereits vollzogen ist, und sie spitzfingrig die Augenlider des Getöteten öffnet. Neugierig sucht sie den Blickkontakt zu dem erstarrten Auge des Toten, beugt sich interessiert über ihn mit entblößten Brüsten und schimmernden Perlen. Der muskulöse Rückenakt des "Schlächters", das Schwert noch in der Hand, und die Beine der Leiche, die in dem Moment fortgetragen wird, rahmen die grausige Mitte.

Mit brutaler Offenheit kombiniert Corinth Crime and Sex, interpretiert er die Salome als Mischung von Erotik und maßloser Kälte, die mit ihren Bijoux-geschmückten Fingern ein merkwürdiges Insekt sezziert unter den teilnahmslosen Blicken der anwesenden Diener.

Das Bild wurde 1900 in der ersten Ausstellung der Berliner Sezession gezeigt und rief ein starkes Echo hervor. Über Nacht wurde Corinth zur "Kapazität" (15). Er eröffnete eine Malklasse, wurde zum begehrten Porträtmaler und Vorstandsmitglied der Sezession.

Jeder, der in der Sezession ausstellte, war "In". Hier bewegte sich etwas jenseits akademischer Normen. Nach München und Wien hatte sich 1898 eine Gruppe von Künstlern unter der Leitung Liebermanns abgespalten vom akademischen Malbetrieb. Zu den Gründungsmitgliedern zählten Slevogt, Leistikow, Corinth, Lesser Ury, Kollwitz, Eugen Spiro. Sie waren inspiriert vom französischen Impressionismus, den sie während Pariser Studienaufenthalten kennengelernt hatten. Unter diesem Einfluß hellten sich die Farben auf und wurde die Pleinairmalerei aktuell. Anstelle der offiziellen Malerei, der Historienmalerei im Stile von Makart, Piloty und Kaulbach, knüpfte man an die Tradition des Leibl-Kreises an, stand der Gegenstand und seine Interpretation im Vordergrund. Richtungsweisend wurde Liebermanns Satz von der gut gemalten Rübe, die besser sei als eine schlecht gemalte Madonna (16). Solches Gedankengut wurde in Regierungskreisen als subversiv gebrandmarkt und der Besuch von Secessionsausstellungen kam einer Majestätsbeleidigung nahe (17).

Auf diese Weise bekamen die Sezessionisten die Aura von Revolutionären oder Märtyrern, die sie doppelt interessant machte. Da sich damals Berlin anschickte, mit der ehrwürdigen "Kunststadt" München zu konkurrieren, wurde die Sezession als kraftvolle neue Richtung mit offenen Armen empfangen, wohl auch des Rebellentums wegen.

Der Wirbel um Corinths "Salome"-Bild, sein großer Erfolg bei der Ausstellung der Sezession, seine ausdrucksstarke, heftige Malerei, die ausgesprochen sinnliche Darstellungsweise, machten ihn auch für Max Reinhardt interessant, nicht nur weil er ideell versprach, das Salome-Thema glänzend für das Theater zu gestalten, sondern weil er im Gespräch war. Berlin war auf Corinth aufmerksam geworden und dem Newcomer Reinhardt konnte Publicity mit zugkräftigen, erfolgversprechenden Namen

nicht schaden.

Schließlich bewies Reinhardt auch in der Wahl des Themas, daß er wußte, was sein Publikum sehen wollte.

1.1.2.1.1 SALOME - Dekadentes Sujet einer dekadenten Epoche

Der Typ, den Salome verkörpert, diese Mischung aus "Lolita" und "Femme fatale", war um die Jahrhundertwende ausgesprochen beliebt. Die alttestamentarische Geschichte von Salome, der Tochter des Königs Herodes und dessen Frau Herodias, erzählt, daß Salome zum Lohn für einen Tanz vor Herodes den Kopf Johannes des Täufers fordert und auch erhält. Die aus dieser Geschichte sich ableitenden Bildthemen "Salomes Tanz vor Herodes" und "Salome mit dem Kopf des Johannes" lassen sich bis in die Frühzeit abendländischer Maltraditionen zurückverfolgen. Ghirlandaio, Dürer, Leonardo, Tizian, Rubens malten die Salome. Nie aber fand das Thema ein solches Echo wie im ausgehenden 19. Jahrhundert.

"Sie ist fast nackt. In dem Taumel des Tanzes haben sich die Schleier gelöst, sind die Brokate zu Boden gefallen, und nur mehr Juwelen bedecken den Leib. Ein ganz kleines Mieder umschließt die Hüften, zwischen Ihren Brüsten glänzt ein kostbares Kleinod wie ein Stern; tiefer schlingt sich eine Granatkette um Ihre Lenden, und über dem Schatten Ihrer Scham gleißt Smaragde." (18) Diese Beschreibung der Salome stammt aus der Feder von Joris Karl Huysmans und bezieht sich auf das Bild von Gustave Moreau "Tanz der Salome" von 1876 (Abb. 3); ein Werk, das zum Vorbild wurde für O. Wildes "Salome"-Drama. Dar-

gestellt wurde die erotisch attraktive Frau, die in gewissem Sinn unschuldig und unwissend agiert, sich zugleich aber Ihrer Macht bewußt ist, umgeben vom Hauch der Verderbtheit, die Sinnlichkeit und Schönheit zweckbetont ausnutzt, um den Mann zu vernichten. Salome ist es nicht allein, die Kastrationsängste evoziert, die Erotik und Gewalt, Zerstörung und Tod assoziieren läßt. Ihr zur Seite stehen Astarte Syriaca, Beatrice, Circe, Delilah, Eva, Judith, Medusa, die Sirenen und die Sphinx. Diese mythischen Gestalten tauchen als dämonische Verzerrungen wieder auf, als perverse, grausame Wesen, lüstern, unersättlich in Ihrer Gier, wie die "Salambo" des Flaubert, wie die Wesen, die Baudelaire beschreibt, die "Sünde" von Stuck (1893), die Bilder der Präraffaeliten, die von Rops, Knopff, Klimt, Munch, Toorop. Die "Salome"-Illustrationen Aubrey Beardsleys (1896) (Abb.4) zu Wildes gleichnamigen Drama verzichten auf das üppig verschwenderische der orientalischen Bildlichkeit, verdichten statt dessen in kühnem Schwarz-Weiß die dekadente Atmosphäre. Beardsleys Figuren werden von keiner überwältigenden Leidenschaft getrieben, ihre Sinnlichkeit liegt im eleganten Schwung der Linie. Diese Wesen leiden an sich selbst, haben kranke Seelen, denen der erlösende Partner fehlt. Sie sind eingeschlossen in ihrem Androgyn-Sein. Beardsleys "Salome" ist von "abstrakter, geistiger Verderbtheit ... offenbart in schöner Form Sünde, verklärt durch Schönheit." (19)

Die Figurationen in Malerei und Literatur (und Musik: Richard Strauß komponiert 1906 eine "Salome") treten Beispiele aus der Wirklichkeit zur Seite. Par excellence die großen Kokotten, die den Mann ruinieren. Die Nanas des Fin de siècle heißen Cora Pearl, Otéro, La Païva.

Wenig später teilt Otto Weininger in einem pseudo-wissenschaftlichen Werk ("Geschlecht und Charakter" (1903))

die Welt in Gut und Böse auf. Für ihn ist die Frau das inkarnierte Böse, das den Mann verdirbt. Diese geschlechtsspezifische Diskriminierung findet - zumindest in der ersten Zeit - Anhänger unter den Künstlern und Intellektuellen, unter ihnen Karl Kraus, Kokoschka und Strindberg.

Auch die Kunstwissenschaft zollte der Femme fatale ihren Tribut. Objekt der Forschung wurde Leonardo da Vinci, d.h. das Interesse galt eigentlich "La Gioconda" und mündete in einem regelrechten Mona-Lisa-Kult (20).

Ihr rätselhaftes Lächeln heizte die Diskussionen und die Polemik um das Bild an. Im Typ der Gioconda wollte man die Inkarnation der Femme fatale der Decadence sehen, eine Mischung aus kindlicher Unbefangenheit, aus Triebhaftigkeit und Lebenssucht.

An dieser Stelle schließt sich der Kreis zu Lovis Corinths "Salome". Corinth malt dasselbe Thema, setzt die Betonung jedoch anders. Seine Salome ist nicht wie die Moreaus prätenziös, keine traumhafte Erscheinung aus einer anderen Welt im hochkarätigen Rahmen. Trotz des exotischen Ambientes wird Luxus nur angedeutet. Den schmückenden Rahmen bilden vielmehr die Leiber der Diener und des Henkers; strahlend schöner, f l e i s c h l i c h e r Mittelpunkt ist die Salome. Corinth konfrontiert den Betrachter mit hemmungslosen Trieben (Salome als Hure), mit Exzessen, die vor der Gewalt nicht zurückscheuen, mit Narzissmus, der zur Perversität hinführt. Im Fin de siècle, in dem die makellose Fassade wichtig war, bedeutete der Hinweis auf die dunklen, die verborgenen Seiten des Lebens eine Provokation.

1.1.2.1.2 Die "Salome"-Inszenierung von 1902

Lovis Corinth wurde von Max Reinhardt mit dem Entwurf der Kostüme zur "Salome" beauftragt. Es war naheliegend, daß er für die Ausstattung sein eigenes "Salome"-Bild zugrunde legte. Das zumindest geht aus einem Brief hervor, den er am 24. Nov. 1902 an Carl Graeser schrieb: "Kennen Sie die "Salome" von Oskar Wilde? Sehr feiner Elnakter; er wurde hier in geschlossener Gesellschaft unter Polizeiaufsicht gespielt. Viel Ähnlichkeit mit meinem Bilde ..."

(21) Da die Kostümentwürfe zur Salome nicht mehr existieren, muß man sich an ein Foto der Aufführung halten (Abb. 5), auf dem lange, Juwelengeschmückte Gewänder zu sehen sind und reicher orientalischer Kopfschmuck. Von ferne erinnern diese Kostüme an alt-persische oder assyrische Tracht, wie man sie von den erhaltenen Skulpturen und Grabbildern kennt, und sie passen sich ideal ein in das Bühnenbild von Kruse, in den altorientalischen Palasthof und die Atmosphäre, die von Franz Joseph Janssen wie folgt beschrieben wird:

Das eindringliche Blau des Sternenhimmels auf dem Rundprospekt zusammen mit einem über die ganze Bühne verteilten, stets wechselnden diffusen Licht verbreitete jenen Eindruck der orientalischen Nachtschwüle, in der die verderbte Welt des Tetrarchen und der Salome zu Hause ist (22).

Für die Gestaltung der Salome gibt es noch einen weiteren Hinweis: Corinth malte von der Hauptdarstellerin der Salome, Gertrude Eysoldt, ein Rollenporträt (Abb. 6). Schon in seinem Brief an Carl Graeser trug er sich mit dem Gedanken an dieses Bild: "Vielleicht mal' ich die Eysoldt als Salome; Ich will ihr mal deshalb schreiben." (23)

Die Eysoldt läßt sich malen, und zwar mit dem Kopf des

Johannes. In einem Brief an Corinth schreibt Max Reinhardt, daß er ihm für das Porträt das originale Requisit, den Kopf des Johannes, zur Verfügung stellen wolle: "Ihrem Wunsche gern entsprechend, habe Ich angeordnet, daß Ihnen der Johanneskopf zur Verfügung gestellt wird." (24)

Diese neue Salome unterscheidet sich in einigen wesentlichen Punkten von der vier Jahre früher entstandenen. Die Szene wurde entschlossen auf die Figur der Salome reduziert. Sie selbst trägt die Schale mit dem Kopf. Der Pinselduktus ist energisch, heftig, deutet mehr an, als daß er bis ins kleinste Detail beschreibt. Vor allem die Lichtverhältnisse haben sich verändert. Kam das Licht in der Salome von 1899 ziemlich gleichmäßig von vorn, wird es später dramatisch verwendet. Vom nicht näher beschriebenen dunklen Hintergrund tauchen Flächen auf wie vom Spotlight erhellt. Die Einfallsrichtung des Lichtes läßt sich eindeutig auf rechts vorne festlegen, trifft auf einen grünen, die Figur einhüllenden Schleier (lebhafter Kontrast zum leuchtend roten Haar), trifft auf die Hand, die die Schale mit dem Kopf hält, läßt die Augen verschattet, aber Wangen und Mund aufleuchten, wie auch den Schmuck, die Perlenketten blitzten.

Hier wurde ein Dämon dargestellt, eine Hexe mit roten Haaren, mit der Macht über Leben und Tod. Ein Bild voller Glut, voller Leidenschaft und Leben.

Diese eindringliche Salome verdankt ihre Existenz dem Modell, der Schauspielerin Gertrude Eysoldt. Diese Frau, Anfang dreißig, verkörperte glaubwürdig den morbiden, geheimnisvollen Vamp. "Das Katzenartige, Lüsterne, Geschmeidige gelang ihr trefflich, ihr welches, wohlklingendes Organ wußte in chromatischem Tonfall zu flehen, zu winseln, zu wimmern, und ganz allmählich nur verwandelten sich die streichelnden, kosenden Sammetpfötchen

zu dräuenden, mordlustigen Krallen." (25) Die Eysoldt als Salome oder Elektra oder Lulu bringt Publikum und Kritiker zum Schwärmen:

"Die Wiener werden vielleicht zuerst finden, sie sei nicht sehr hübsch. Ich wette aber, sie spüren doch bald, daß sie viel ärger ist. Sie hat einen seltsamen, schwülen, fast unheimlichen Reiz, wie ein Geschöpf von Beardsley, und wenn man sie sieht, versteht man eigentlich Wilde und Wedekind erst." (26)

Die Theaterarbeit inspirierte Corinth zu einem großartigen Bild, das in der Sezessionsausstellung von 1903 zum meistbesprochenen Bild wurde. In den folgenden Jahren ließ sich Corinth immer wieder zu Rollenportraits anregen: Ein Versuch, den starken Eindruck, den er als Zuschauer empfangen hatte, in der ihm eigenen Sprache wiederzugeben. Rudolf Rittner als "Florian Geyer" beispielsweise 1906 (eine zweite Fassung existiert von 1912); oder Tilla Durieux als "Spanische Tänzerin" (1908); Arthur Kraft als "Cesare Borgia" (1914) oder Henny Porten als "Anna Boleyn" (1920). Die Ufa drehte 1920 auf ihrem Berliner Filmgelände den Monumentalfilm "Anna Boleyn" mit Henny Porten in der Titelrolle und Emil Jannings als König Heinrich VIII. Diese Filmproduktion regte Corinth zu seinen englischen Themenzyklen an "Anna Boleyn" und "Turnier aus der Zeit Heinrich VIII" (27).

Darüber hinaus portraitierte Corinth Schauspieler und Theaterleute wie Gerhart Hauptmann (1900 und 1917), Alfred Kerr (1907), die Burgschauspielerin Tiny Senders (1904) und die Schauspielerin Anneliese Halbe (1917). Wie wichtig dabei für Corinth, gerade in Bezug auf die Frauenportraits, die Kleidung war, erzählt Charlotte Behrend-Corinth in ihren Erinnerungen an Lovis (28): "Bevor Corinth Frauen portraitierte, besuchte er sie, um sich ihre Kleider zeigen zu lassen. Er wählte ei-

nes, das ihn zum Malen anregte, aus." "Zu manchem Bild hat ihn nicht zuletzt meine Garderobe oder vielmehr meine durch sie veränderte Erscheinung inspiriert." (29)

Die veränderte Erscheinung, Verkleidung, Kostümierung, das Schwelgen in Farben, Spielen mit der Stofffülle, und die haptische Erfahrung der Verschiedenheit von Materialien reizten Corinths Phantasie ebenso wie die Möglichkeit, durch Kleidung den zu Portraittierenden zu kennzeichnen; die "Hülle" zum Sprechen zu bringen und so eine Harmonie zwischen Person und Kleid herzustellen.

Auf der Bühne mußte die Harmonie noch auf das Bühnenbild erweitert werden, den Stückcharakter, die Intention des Regisseurs. Ohne jegliche Bühnenerfahrung war Corinth mit den Kostümen zur "Salome" erfolgreich. Ihm selbst machte die Theaterarbeit wohl auch viel Spaß, denn noch zum Jahresende 1902 kam es zu Gesprächen mit Reinhardt über eine weitere Zusammenarbeit, und zwar war die Ausstattung von "Pelléas und Mélisande" im Gespräch. Reinhardt verzögerte jedoch das Projekt, obwohl Corinth ihm schon Entwürfe geschickt hatte. In einem Brief vom 5.1.1903 heißt es: "Reinhardt hat noch nicht geschrieben." (30) Sechs Tage später schreibt Reinhardt an Corinth wegen des Johannes-Kopfes für das Salome-Bild, geht aber nicht auf das neue Projekt ein. Corinth wurde schon ungeduldig: "Reinhardt meldet sich immer noch nicht, die Geschichte wird mir bald zu dumm." (31) Ein paar Tage später: "Die Geschichte mit Reinhardt wird wohl nicht werden, denn er hat auf meinen Brief gar nicht mehr geantwortet." (32) Corinth beklagte sich noch oft bei Charlotte wegen der schleppenden Verhandlungen. Im April des Jahres kommt es dann doch noch zur Maeterlinck-Premiere mit Kostümen von Corinth.

Warum Max Reinhardt seinen verdienten Mitarbeiter so lange im Ungewissen ließ, bleibt unklar. Möglich, daß ihn seine Aufgaben als Intendant zu sehr in Anspruch nahmen. Die Spielzeit 1902/03 brachte die Umstellung vom Kabarett "Schall und Rauch" zum "Kleinen Theater" mit sich. Im Februar übernahm Reinhardt zusätzlich die Direktion des "Neuen Theaters". Da aus den Kabarettanfängen Theater wurde, mußte der Spielplan erstellt und erheblich erweitert werden. Neue Autoren wie Strindberg, Wedekind, Hofmannsthal, Schnitzler, Björnson, Tschechov, Ibsen und Gorki sollten inszeniert werden. Es galt viel zu organisieren, nicht zuletzt mußten Sponsoren gefunden werden, die das Ganze finanzierten. Es wäre also durchaus denkbar, daß Reinhardt die Entwürfe Corinths einfach vergessen hatte. Wahrscheinlicher ist aber Unzufriedenheit mit den Entwürfen, und die erklärt sich aus der Konzeption, für jedes Stück den optimalen Künstler engagieren zu wollen. Maeterlinck, der vielen als Inkarnation impressionistischer Bühnenkunst galt, Meister der zarten Valeurs, der Stimmungen, brauchte nicht das Derb-Sinnliche eines Corinths, sondern eher Übersinnliches, Märchenhaftes, eine zarte Hand.

1.1.2.2 Louis Corinths/Theo Impekoven: "Pelléas und Mélisande"

"Pelléas und Mélisande" feierte 1903 im "Neuen Theater" Premiere (33).

Die Ausstattung ist wieder eine Gemeinschaftsarbeit, diesmal von Theo Impekoven als Bühnenbildner und Corinths als Kostümbildner. Wie streng die Bereiche tatsächlich voneinander getrennt waren, läßt sich heute nicht mehr eruieren; ob also z.B. nicht die gesamte Ausstattung ge-

meinsam erarbeitet worden ist. Hermann Bahr bezeichnet nämlich Corlinth als den Maler der Dekorationen (34). Für Carl Nlessen (35) steht lediglich fest, daß Corlinth als Kostümberater in Frage komme. Berater wohl insofern, als Corlinth die Entwürfe lieferte und dann mit Anfertigung und Probenarbeit nichts mehr zu tun hatte. Es existiert heute noch ein solcher Entwurf, der den König und Melisande zeigt (Abb. 7). Die übrigen Skizzen für Bühnendekorationen und acht Figürinen, zerriß Corlinth nach der Aufführung, weil sie ihren Zweck erfüllt hätten und deswegen nicht weiter aufgehoben werden müßten (36). Da Corlinth Entwürfe zu anderen Stücken nicht so radikal vernichtete - gelungene Kostümskizzen haben ihren künstlerischen Reiz und komplettieren die Vielfalt eines Oeuvres - darf man sich wohl mit der blauäugigen Geschichte von Charlotte Behrend-Corlinth nicht zufriedengeben und muß tiefere Beweggründe vermuten, z.B., nahelegend, die Unzufriedenheit mit dem Entwurf. Um zu einer schlüssigen Erklärung zu kommen, sollte zunächst das vorhandene Material gesichtet, d.h. die Kostüme beschrieben werden, anhand der vorliegenden Bleistiftskizze und der Fotos der Aufführung: Der alte König Arkel wurde von Max Reinhardt gespielt. (Reinhardt galt schon als blutjunger Schauspieler als Spezialist für alte Männer und brauchte für die Verwandlung immer einen guten Maskenbildner.) Buschig wuchernde Brauen und ein ergrauter langer Bart, das Haupthaar bis über die Schultern fallend, auch hier als notwendige Attribute, die das "Alter" signalisieren. Eine schwere Krone beherrscht die Gestalt. Sie trägt ein schlicht geschnittenes, aber stofffülliges Gewand in dunkler Farbe. Melisandes Erscheinung erinnert an die einer mittelalterlichen Dame. Sie trägt den Hennin, die burgundische Spitzhaube aus dem 15. Jahrhundert, von deren Spitze ein transparenter zarter Schleier bauscht und ihr

Antlitz wie mit einer Aureole umhüllt. Der Schnitt ihres Kleides - langes Unterkleid mit hellerem Obergewand - lehnt sich wie der Hennin an die mittelalterliche Tracht an.

Prinz Goland trägt den für die damalige Zeit charakteristischen knielangen, glockigen Überrock mit weiten Schlitzärmeln (37).

Die Kostüme orientieren sich zweifellos an mittelalterlichen Vorlagen, ohne dabei historisch zu werden. Sie haben ein Mehr an Farbe und Stoffvolumen, das großzülig und felerlich wirkt.

Der Schwerpunkt der Ausstattung lag weniger auf den Kostümen oder dem Bühnenbild, sondern auf dem Licht, das mitspielte. H. Bahr meint (38); Corlinth habe den Ton der Szene in Farbe umgesetzt. "Wald und Garten waren durch eine nur wenig stilisierte Landschaftskulisse und durch einen Brunnen gekennzeichnet: ein unwirkliches Zaubergespinnst von Sträuchern und Bäumen, das durch grünes Scheinwerferlicht verlebendigt wurde." (39)

Der Zauber der Imaginären Welt, die Verbildlichung der Inneren Existenz, die Maeterlinck fordert, werden bei "Pelléas und Mélisande" nicht durch die Ausstattung erreicht, sondern durch das Licht und die Farbe. Der

Mensch wird zu "Valeur", gilt nur als Farbe oder als Ton, um mit H. Bahr (40) zu sprechen. Das Bildganze wird aus einzelnen Tupfen zusammengesetzt, taucht hinter einem Gazeschleier auf (41), vom Licht im Dämmerzustand belassen: "Der Boden und die Baumstämme lagen fast vollkommen in einem geheimnisvollen Dunkel, während die Baumwipfel in das gelb-rote Licht der untergehenden Sonne getaucht waren; aus dem geheimnisvollen Dunkel des Gartens leuchtete einzig Mélisandes blondes Haar hervor." (42)

Reinhardt arbeitet mit gestaltendem Licht. Farbeffekte,

wie das blonde Haar, wurden dramatisch gestelgert, alles zu dem Zweck, das Impressionistische Gefühl auf der Bühne umzusetzen, mit Hilfe der Technik.

Dem malerischen Impressionismus, so wie er in den 70er Jahren in Frankreich entwickelt worden war, ging es um die Frage, was das Licht mit einem Objekt macht, wie sich die Farben verändern. Sonne, Tageslicht, Dämmerung kann das Theater mit lichtstarken Scheinwerfern imitieren, mit farbigen Glasvorsätzen farbiges Licht erzeugen. So wird der Bühnenraum für den Lichtregisseur zum Experimentierfeld wie die Staffelei für den Maler. Aber um auf Corinthe und die Kostüme zurückzukommen: Die Poesie der Figuren, ihr Potential an Symbolik und Irrationalität, wurde von ihm in konventionellen mittelalterlichen Kostümen ausgedrückt. Wie hätte ein Burne-Jones oder Rossetti die Mélisande gestaltet, präraffaelitische Maler, die ihre Sehnsucht nach dem Mittelalter in einem stilisierten Frauentyp ausdrückten, der anmutig war, von engelhafter Reinheit (Abb. 8). Ein Wesen mit lang wallendem Haar. Die Gewänder, die locker und leicht um den Leib fallen, lassen das Mittelalter auch assoziieren, sind aber mit ihrer Aussagekraft endlos weit entfernt von den braven Entwürfen Corinths. Das Mittelalter ist Corinthe fremd. Man merkt zwar, daß er sich intensiv mit Kostümbüchern beschäftigt hatte, um die Aufgabe lösen zu können, daß ihm aber der zündende Gedanke fehlte, die Begeisterung. Der vitale und realistische Maler Corinthe und der zart-romantische Maeterlinck hatten sich nichts zu sagen. Das war es wohl, was Corinthe spürte, als er die Entwürfe und Skizzen zu "Pelléas und Mélisande" vernichtete.

1.1.2.3 Corinth/Kruse: ELEKTRA

Noch ein drittes Mal arbeitete Corinth mit Max Reinhardt zusammen. Für das neu eröffnete "Deutsche Theater" bereitete Reinhardt Hofmannsthals "Elektra" vor. Als Ausstatter arbeitete das bewährte Team Max Kruse und Lovis Corinth zusammen.

Neu am Regiekonzept war, daß auch der Autor Hofmannsthal miteinbezogen wurde. Denn diesmal galt es das Drama konsequent im neuen Stilwillen zu inszenieren. Wo "Pelléas und Mélisande" einzig in der Lichtregie symbolisch und geheimnisvoll war, sollte nun auch die Ausstattung die Bühne in ein Traumbild verwandeln. Man verzichtete also auf historische oder folkloristische Merkmale; "die naheliegende illusionistische Wiedergabe eines antiken Schauplatzes wird bewußt vermieden." (43)
"Die Kostüme schließen gleichfalls jedes falsche Antikisieren sowie auch jede ethnographische Tendenz aus." (44)

Daß wir uns heute noch ein Bild von der Aufführung machen können, verdanken wir den "Szenischen Vorschriften" zu "Elektra" (1903), in denen Hofmannsthal genau beschrieb, wie Bühne, Beleuchtung und Kostüme der Aufführung aussahen. Die Anweisung für die Kostüme zitiere ich im folgenden vollständig:

"Elektra trägt ein verächtliches elendes Gewand, das zu kurz für sie ist. Ihre Beine sind nackt, ebenso ihre Arme. Die Gewänder der Sklavinnen bedürfen keiner Anweisungen, als daß sie getragen erscheinen müssen, abgenützt ... Die Aufseherin der Sklavinnen trägt blaue Glasperlen ins Haar gewunden und eine Art Stirnreif. Sie hat einen kurzen Stock in der Hand. Klytämnestra trägt ein prachtvolles grellrotes Gewand. Es sieht aus, als wäre alles Blut ihres fahlen Gesichtes in dem Gewand. Sie hat den Hals, den Nacken, die Arme bedeckt mit Schmuck. Sie ist behängt mit Talismanen

und Edelsteinen. Ihr Haar hat natürliche Farbe. Sie trägt einen mit Edelsteinen besetzten Stab. Ihre Schleppträgerin hat ein hellgelbes Gewand. Sie hat ein bräunliches Gesicht, das schwarze Haar straff zurückgenommen wie eine Ägypterin, sie ist sehr groß und hat die bleigsamen Bewegungen einer aufgerichteten Schlange. Die Vertraute, auf die sich Klytämnestra stützt, hat ein violettes oder dunkelgrünes Gewand und gefärbtes Haar mit Goldbändern durchflochten und ein geschminktes Gesicht. Es kommt sehr darauf an, daß der Maler diese drei Gestalten als Gruppe sieht und den furchtbaren Gegensatz zu der zerlumpten Elektra. Orest und der Grels, sein Pfleger, sind als wandernde Kaufleute gekleidet. Daß sie einem fremden Volke angehören, als Fremde wirken, muß deutlich sein. Ihr Kostüm muß sich, ohne zu sehr zu befremden, von den konventionellen, pseudo-antiken entfernen und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklängen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben." (45)

Die Anweisungen entstanden nicht etwa während der Regiekonzeption - als Gemeinschaftsarbeit - sondern sie waren im wesentlichen schon im Drama selbst vorgegeben. Will Hofmannsthal Elektra in einem "verächtlich elenden Gewand" sehen, läßt er eine Dienerin sagen: "Sie liegt in Lumpen auf der Schwelle ..." (46) Klytämnestra wird im Dramentext fast mit identischem Wortlaut beschrieben, wie später in den szenischen Vorschriften. Hofmannsthal bedenkt Kontrastwirkungen schon mit ("Es kommt darauf an, daß der Maler diese drei Gestalten als Gruppe sieht und den furchtbaren Gegensatz zu der zerlumpten Elektra"), legt Wert auf Farbe und Schmuck; hat sehr genaue Vorstellungen von dem Typ, den Klytämnestra verkörpert (die Rolle ist der Eysoldt auf den Leib geschrieben) und versucht durch den symbolischen Einsatz z.B. der Farbe "rot" die Atmosphäre zu schaffen ("Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit dem Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke." (47))

Im Grunde gab Hofmannsthal den Ausstattem alles vor, beschnitt die Freiheit der Phantasie, der Inspiration. Hofmannsthal schrieb die Elektra frei nach Sophokles direkt für Reinhardt, hatte also die Bühne, die Schauspieler vor Augen und die Erfahrung, was mit Lichtregie zu machen ist ("Pelléas", "Salome"). Die Eysoldt-Elektra, die wild, kreativ "wie ein Tier" (48) toben soll; "furchtbar atmend" (49), Immer gefährdet, ihren Verstand an ihre Emotionen zu verlieren; die zuletzt rassend wie eine Mänade, nach einem "namenlosen Tanz" (50) leblos zusammenbricht - ein solches Wesen zu gestalten, kommt dem Temperament Corinth entgegen und die Phantasie des Dichters und des Malers werden kongruent. Leonhard Fiedler sieht Hofmannsthals szenische Phantasie sogar direkt inspiriert von Corinth und Reinhardt:

"Offensichtlich von Reinhardts Maeterlinck- und Wilde-Aufführungen und insbesondere von Lovis Corinths suggestiven Dekorationen zu "Salome" und "Pelleas und Melisande" inspiriert, formulierte Hofmannsthal seine prinzipiellen Überlegungen zum Symbolgehalt von Bühnenraum und Kostüm und machte nun seinerseits Reinhardt und Corinth detaillierte Vorschläge für die Inszenierung der "Elektra". (51)

Corinth hinterließ auf dem Theater Spuren: Seine Art, mit Farbe Akzente zu setzen, die Kostüme großzügig zu gestalten, ohne sie historisch zu kopieren und das plastische Bühnenbild, auf dem das Licht wirkungsvoll mitgestaltete, wurden zu neuen Voraussetzungen der Inszenierung (ein Schritt weg vom Naturalismus). Ein Dichter wie Hofmannsthal konnte darauf aufbauen und die Szenengestaltung schon im Text präfigurieren.

Nach der "Elektra", nach insgesamt zwei Jahren Theaterarbeit für Max Reinhardt, zog Corinth sich vom Theater zurück. Erst 1922 fand er noch einmal den Weg dorthin, als er für Victor Barnowskys Lessingtheater Entwürfe zu

"Faust I" anfertigte. Er entwarf 16 Ölbilder mit Faustszenen und 15 Aquarelle mit Figurinen (52). Diese Arbeit war wohl mehr eine Herausforderung an den Maler Corinth, dessen großartiger Spätstil sich an dem Goethe-Drama messen konnte.

Ein anderer Maler der Berliner Sezession, Freund von Corinth, zieht wenig später die Aufmerksamkeit auf sich, als er die "Lustigen Weiber" für Max Reinhardt ausstattet: Max Slevogt.

1.1.2.4 Max Slevogt: "Die Lustigen Weiber von Windsor"

Slevogts Temperament ist ein ganz anderes als das von Corinth. Von ausgesprochener Musikalität fühlt er sich ein Leben lang zur Oper hingezogen. 1920 stattet er die "Zauberflöte" aus, 1921 den "Don Giovanni" für Dresden. Zwei Opern, die wie ein roter Faden sein Oeuvre durchziehen. Zur "Zauberflöte" entstand im gleichen Jahr die illustrierte Partitur, hinreißende Randzeichnungen, die den Ruf Slevogts als einen der besten Buchillustratoren bestätigten. Der Titelheld der Oper "Don Giovanni" taucht in mehreren Portraits vom Tenor Francisco d'Andrade auf, den Slevogt 1894 zum erstenmal auf der Bühne (in München unter Levi) erlebte (53). Unter diesem Eindruck plante er in einem monumentalen Bild d'Andrade auf der Bühne zu malen. Es blieb bei einer Skizze. Dafür machte der "Weiße d'Andrade" Furore auf der Ausstellung der Berliner Sezession 1902.

Auch Marietta di Rigardo, eine Varieté-Künstlerin, wird wiederholt von Slevogt gemalt, oder Tilla Durieux als "Kleopatra" 1907.

Als er von Reinhardt aufgefordert wurde, die "Lustigen Weiber" auszustatten, ist der gebürtige Landshuter be-

relts in Amt und Würden: Akademieprofessor, bekannt durch Kollektivausstellungen der Berliner Sezession und im Begriff, sich als Illustrator einen Namen zu machen. 1903 entsteht der Zyklus "All Baba und die vierzig Räuber", der von Bruno Cassirer verlegt wurde und die graphische Karriere begründete.

Reinhardt holt also (wie bei Corinth) keinen Unbekannten an das Theater; allerdings sollte Slevogt unter dem Regisseur Vallentin arbeiten. Es existieren noch zwei Blätter mit je vier und fünf Skizzen zu Bühnenbildern für die "Lustigen Weiber" und ein Blatt mit zwei Kostümentwürfen (54).

Die Kostüme (Abb. 9-11) entsprechen der Kleidung, wie sie zur Shakespeare-Zeit üblich war: Frau Fluth z.B. trägt ein schlichtes Renaissancegewand, dessen einziger Schmuck Ornamentelisten auf dem geschlitzten Überrock sind. Auch die Männer tragen die englische Mode des 16. Jahrhunderts, ein enganliegendes Wams, kurze Pumphose und enge Beinkleider. Dazu Hüte, eine Halskrause und einen kurzen Umhang über der Schulter.

Damit sind die Kostüme einem historischen Realismus verpflichtet. Keine Rekonstruktionen wie bei den Meininger, sondern in Anlehnung an die Vorlage frei gestaltet und vereinfacht.

Schnell sprach es sich in Berlin herum, wie wirkungsvoll bildende Künstler im Theater mitwirken konnten. Man ahmte das Vorbild Reinhardt nach: So Otto Brahm, der ehemalige Lehrer und Förderer, der seinem hoffnungslos veralteten naturalistischen Inszenierungsstil modernisieren wollte. Er verpflichtete noch im selben Jahr Max Slevogt als Bühnenbildner für Hauptmanns Drama "Florin Geyer" (55) und brachte, trotz Slevogt, eine recht konventionelle Inszenierung heraus.

Wenig später gelang es Brahm sogar, Max Liebermann, den

Führer der Sezessionisten, für eine Theaterarbeit zu gewinnen; für die sich Liebermann aber wohl nur aus persönlicher Verbundenheit mit dem Regisseur, wie auch mit dem durch die Aufführung "Gabriel Schillings Flucht" zu ehrenden Autor und Dichter Gerhart Hauptmann engagieren wollte (56).

1.1.3 Adolf Menzel und "Minna von Barnhelm" oder Kunst und Kommerz

Otto Brahm übernahm Reinhardts Konzept, bildende Künstler für die Mitarbeit im Rahmen der Ausstattung zu gewinnen. Daß Inszenierungen an seinem Hause nicht die grandiosen Erfolge eines Reinhardt erzielten, lag nur zum Teil in der unterschiedlichen Auffassung von Regie begründet.

Reinhardt konnte sich völlig auf seine künstlerischen Aufgaben konzentrieren, denn sein Bruder Edmund sorgte für die Finanzierung des Theater-Unternehmens. Für die Werbung - im heutigen Sinne die Öffentlichkeitsarbeit - sorgte Felix Hollaender. Er war als Dramaturg und Regisseur tätig, verstand es aber ausgezeichnet, lautstark die Reklametrommel zu rühren. Er wußte, daß die Öffentlichkeit sofort aufhorchte, wenn ein bekannter Künstler wie Corinth an einem Theaterstück mitwirkte; oder Munch, dem der Kunstverein-Skandal noch anhing und ihn um so interessanter machte.

Ein eklatantes Beispiel für die Praktiken Felix Hollaenders ist die Vermarktung des Namens Adolf Menzel. Es ging um die "Minna von Barnhelm" (1904), die Reinhardt inszenierte und auch selbst ausstattete. Für die Kostüme orientierte er sich an Zeichnungen Menzels, der als

Experte friederizianischer Zeit galt - Bilder vom Hofe Friedrichs II., Flötenkonzerte in Sanssouci, Hoftheateraufführungen, sind die beredten Zeugen der Epoche von Menzels Hand. Der 90jährige Menzel, "griesgrämlig und menschenfeindlich" (57), wäre nie bereit gewesen, sich an der Ausstattung zu beteiligen. Dafür gelang es Hollaender mit Hilfe der charmanten Agnes Sorma, den Künstler zu einer Kostümprobe einzuladen. "Er sah sich die ganze Probe an, und am Schluß führte ihn Hollaender auf die Bühne, wo er sein Gutachten abgeben sollte. Er sagte nicht allzuviel." (58) In der Reklamesprache Hollaenders war Menzel so zum Kostümbildner der "Minna" geworden.

Reinhardt arbeitete in der ersten Phase ("Kleines Theater", "Neues Theater") grundsätzlich mit Künstlern zusammen, die sich in Berlin bereits einen Namen gemacht hatten oder zu den vielversprechenden Aufsteigern zählten.

Schließlich hatte auch Reinhardt einen furiosen Aufstieg vom mehr oder weniger bekannten Schauspieler zum Star-Regisseur Berlins hinter sich. Wenn er Maler und Bildhauer engagierte, so nutzte er ein wechselseitiges Interesse aus, jeweils von der Popularität des anderen zu profitieren.

Die Reihe der Namen, die für Reinhardt arbeiteten, ist lang und bedeutend: Corinth, Carl Czeschka, Kruse, Emil Orlik, Alfred Roller, Slevogt, Karl Walser und Edvard Munch, der mit einer im künstlerischen wie im finanziellen Sinne herausragenden Aufgabe betraut wurde: der "Gespenster"-Ausstattung für die neu zu eröffnenden Kammerspiele.

1.1.4 Edvard Munch bei Max Reinhardt

Reinhardts Aufstieg in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts war zielstrebig und unaufhaltsam. So verwirklichte er, gerade erst Leiter des "Deutschen Theaters" geworden, sein ehrgeiziges Kammerspielprojekt. Er gehört zu den ersten, die den Begriff der Kammerspiele prägen für ein Intimes Theater mit kleinem Zuschauerraum (300 Personen), für eine feinnervige, nuancierte Schauspielkunst, für das neue, psychologisierende Drama und einen Inszenierungsstil, dem es auf die Atmosphäre, die Stimmung ankommt, auf die Sichtbarmachung innerer Zustände. Das neuerbaute Theater sollte 1906 mit Ibsens "Gespenstern" eröffnet werden (59).

Um den Erfolg der Eröffnungsvorstellung von vornherein zu programmieren, wählte Reinhardt Edvard Munch zum Ausstatter und damit wieder einmal einen Maler, der für die Aufgabe hervorragend geeignet zu sein schien.

Die Welt, die Munch imaginiert, ist neu und ungewohnt. Die Themen seines frühen Werkes kennzeichnen seelische Erregungen; die Melancholie wird zum Leitmotiv, die Beziehung zur Frau ("Madonna", 1894, "Danach", "Pubertät"), sie variieren Eifersucht, Angst ("Der Schrei"), Verzweiflung und Tod ("Krankes Mädchen").

Einige dieser Bilder stellte der Verein Berliner Künstler 1892 in seinen Räumen aus und brachte eine Lawine des Protestes damit ins Rollen. Ein Teil der Mitglieder empfand die Bilder als "stümperhaft und völlig unbegreiflich" (60) und plädierte für die sofortige Schließung. Andere Künstler spürten die Genialität in den Werken, das Intensive und Unnachahmliche des Ausdrucks, so der Bildhauer Max Kruse (der später mit Corinth für Reinhardt arbeitete):

"Die Ausstellung der Werke Edvard Munchs im Jahre 1892 im Verein Berliner Künstler zeigte uns, daß die bildende Kunst berufen sein kann, alle Gefühle, die das Menschenherz bewegen, zum Ausdruck zu bringen. Der Begriff des "Kunst-Könnens", wie er bisher aufgefaßt wurde, wurde vollkommen auf den Kopf gestellt dadurch, daß Form und Farbe rückwärts gegen jede Tradition nur diesem Zweck dienstbar gemacht wurde. Die damals herrschenden Anschauungen: "Kunst kommt von Können" oder "Kunst ist Wiedergabe der Natur durch ein Temperament gesehen" waren vollkommen erledigt." (61)

Die Künstler, die gegen die Schließung der Ausstellung waren, verließen schließlich unter Protest den Verein und formierten sich zu einer eigenen Gruppe unter dem Statut, die Individualität des Künstlers bedingungslos zu akzeptieren: Sie begründeten die Berliner Sezession. Mit dieser Spaltung erlebte der Munch-Skandal seinen Höhepunkt und beschäftigte die Presse noch lange.

Jahre später (1902) stellte die Sezession 22 Bilder aus Munchs "Lebensfries" in Berlin aus mit sensationellem Erfolg. Munch erzählte in Bildern von der Liebe und vom Tod. Noch Jahre später beschäftigte er sich mit den einzelnen Themen des Lebensfrieses; z.B. gestaltete er einen Saal in den neuerbauten Kammerspielen Reinhardts mit Lebensfriesmotiven.

Da Munch auch im folgenden Jahr wieder von der Sezession ausgestellt wurde, blieb er Berliner Tagesgespräch. In diesen Jahren knüpfte er Kontakte zu Strindberg, Przybyszewski, Bodenhausen, Møller-Graef, Ibsen und lernte den Grafen Kessler kennen, der ihn als Direktor der Großherzoglichen Kunstsammlung 1903 nach Weimar einlud und ihn dort auch mit van de Velde bekannt machte (aus der Zeit stammen Portraits, die Kessler und van de Velde zeigten).

Munchs freundschaftliche Verbindung zu Ibsen, in dem er

- wie auch in Strindberg - den Gleichgesinnten schätzte; hatte gegenseitige Anregungen und künstlerischen Ideenaustausch zur Folge:

"In einem Brief an Karl Scheffler berichtet Munch, daß sein Lebensfries Ibsen zur Gestaltung seines Dramas "Wenn wir Toten erwachen" angeregt habe: "Im Jahre 1899 ist das Werk Ibsens "Wenn wir Toten erwachen" erschienen. Sie werden darin die drei Weiber Maja, Irene und die Diakonissin in mehreren Gruppen, ganz wie die drei Weiber in meinem Bild finden. Besonders ist die Ähnlichkeit stark in der schwarzen Figur zwischen den Bäumen, Immer als Schatten Irene folgend. Auch "Melancholie", der Mann, der am Ufer sitzt, werden Sie finden." (62)

Die vielfältigen Beziehungen Munchs zum Berliner und Weimarer Kreis und sein Mal-Stil, der nichts mehr mit dem Impressionismus, dafür alles mit einer symbolischen Kunst zu tun hatte, führen schließlich zur Kontaktaufnahme Reinhardt-Munch. Felix Hollaender, Regisseur bei Reinhardt und dessen engster Mitarbeiter, wurde nach Weimar geschickt, um mit Munch zu verhandeln. In einem undatierten Brief bittet er diesen wenig später um "eine Skizze für die Dekoration" (63), wegen der Anregungen. In demselben Brief schränkt er auch ein, daß Munch gar nicht weiter beauftragt werden würde. Der Satz drückt keine devote Haltung aus, sondern formuliert eher Bedenken, ob die gemeinsame Arbeit überhaupt zustande käme, denn Munch war damals psychisch äußerst labil, litt an Verfolgungszuständen, fühlte sich nirgends sicher und irrtelste rastlos durch Europa. Die Nervenkrise endete mit dem totalen Zusammenbruch 1908 - Munch mußte sich in ärztliche Obhut begeben. Zunächst allerdings stürzte er sich geradezu in die Arbeit.

Theaterkontakte gab es für ihn bereits 1896/97. Damals arbeitete Munch für das avantgardistische "Théâtre l'Oeuvre" von Lugné-Poe. Dort entwarf er Programmhefte

für Ibsens "Peer Gynt" und "John Gabriel Borkman" (64). Das Reizvollste an Reinhardts Angebot war wohl die Aussicht, einen Fries in den Kammerspielen zu malen. Reinhardt mußte sich schließlich etwas Wirkungsvolles einfallen lassen, um den Künstler zu gewinnen, denn für ihn ging es um die glänzende Premiere, für die der Name Munch zumindest den Publicity-Erfolg gewährleistetete. Arthur Kahane erinnert sich:

"Es war schwer, den Eigensinnigen zu gewinnen; es gelang schließlich durch die Möglichkeit, der kein Malergemüt widerstehen konnte, ihm einen Raum in den Kammerspielen, den Festsaal im ersten Stock, zur Ausmalung nach Herzenslust zu überlassen." (65)

Interessant für die Theaterarbeit ist, daß von Munch keine Figurlinen und Bühnenbilder erwartet wurden, sondern Dekorationsskizzen, "Irgendetwas, das ... eine Anregung für die Inszenierung gibt." (66) Reinhardt wollte authentische Atmosphäre. Munch als Skandinavier konnte sich noch am ehesten in Ibsens Mentalität versetzen. Die Stimmungsskizzen sollten außerdem recht genau an den szenischen Anweisungen Ibsens orientiert sein, denn Reinhardt schickte Munch im Laufe der Zusammenarbeit ein Exposé, in dem er detailliert beschrieb, was ihm wichtig war. Das Exposé endet folgendermaßen:

"Bisher hat die deutsche Bühne die mehr oder weniger gelungene klinische Irrsinnsstudie in das grelle Lampenlicht gerückt und alles andere im Schatten wirken lassen. Das Umgekehrte ist meiner Meinung nach das Rechte." (67)

Munch erfüllt die in ihn gesetzten Erwartungen: In der Skizze für den ersten Akt (Abb. 12) dominiert ein schwerer schwarzer Lehnstuhl im Vordergrund. Dieser Stuhl und die ins Bild komponierten Figuren in schlichter dunkler

Kleidung (Trauergewänder), Frau Alving mit streng zurückgekämmtem Haar, erinnern durch die schicksalsschwere Haltung an Munchs Bild "Der Tod im Krankenzimmer" (1893) (Abb. 13). Jedes Detail ist bedeutungsschwer und Farbe und Licht holen das Symbolträchtige deutlich hervor; z.B. wird das Gesicht von Frau Alving und der Kopf Osvalds mit einem das Verhängnisvolle andeutenden Grün-Gelb beleuchtet (68). Regine, die begehrenswerte junge Frau, trägt auf einem Entwurf eine leuchtend rote Bluse und eine blaue Schürze (weil sie bei Frau Alving arbeitet) (69).

Reinhardt verteidigte die Entwürfe gegen Angriffe und Ignoranz, indem er den Wert der Skizzen nicht im Detail, sondern in der Ausstrahlung sah. Er erklärte, wie wichtig die psychologische Bedeutung der Farben sei, die Ernst Stern, als Leiter der Werkstatt (die aus den Stimmungsskizzen das Bühnenbild und die Kostüme herstellen mußte) nicht umsetzen zu können glaubte:

"Heute zeigt mir Reinhardt in seinem Arbeitszimmer ein Ölgemälde des berühmten norwegischen Malers Munch ... Es stellte ein Zimmer dar, dessen charakteristisches Merkmal ein großer schwarzer Lehnstuhl war. Das Zimmer war als Schauplatz für Ibsens Drama "Gespenster" gedacht ... Munchs Bild, in seiner üblichen Art gemalt, gab mir nur sehr wenige Hinweise auf seine Gestaltung im einzelnen, und das sagte ich Reinhardt auch. "Mag sein", antwortete er, "aber der Lehnstuhl sagt alles! Sein Schwarz gibt die ganze Stimmung des Dramas restlos wieder. Und dann die Wände der Stube auf Munchs Bild", fuhr er fort. "Sie haben die Farbe von krankem Zahnfleisch. Wir müssen uns bemühen, eine Tapete dieses Tons zu finden. Sie wird die Schauspieler in die richtige Stimmung versetzen.!" (70)

Zumindest von Alexander Molssl, dem Darsteller des Osvald, ist bekannt, daß er Munchs Zeichnungen als Interpretationshilfen annahm, um die Figur glaubwürdig anzu-

legen (71). Von dem unbedingten Vertrauen, das die Schauspieler in Munch setzten, zeugt auch ein Brief, den Gertrude Eysoldt an ihn schrieb und in dem sie um Rat und Tips bat für die Gestaltung der Hedda Gabler (72). Sie schreibt an Edvard Munch: "... Je eher ich zu den neuen Lichtpunkten gelange, die ich durch sie empfangen werde - um so sicherer kann ich vorwärtsschreiten." (73)

Munch stattete Ibsens "Hedda Gabler" 1907 aus (Abb. 14). Die Kostümskizze zeigt wieder das typische Kleid Munchscher Frauen: Es ist hochgeschlossen, langärmelig, schlicht und streng geschnitten, fällt, den Körper modellierend, lang zu Boden und es ist schwarz. Munch kommt es nicht auf das raffinierte Detail an, auf die bunte Verzierung, sondern auf den Effekt des schwarzen Kleides, das die düster-melancholische Stimmung der Hedda Gabler widerspiegelt. Ein Kleid, wie ein Schutzschild, ein Panzer aus Stoff.

Mit dieser Inszenierung endete Reinhardts Versuch, mit bildenden Künstlern zusammenzuarbeiten. Denn inzwischen waren Bühnen- und Kostümbildner herangewachsen, die von der bildenden Kunst zum Theater kamen und die ihr Theaterhandwerk von Grund auf erlernt hatten.

Bevor nun auf Ernst Stern, einen der ersten berufsmäßigen Bühnenbildner, eingegangen wird, soll eine Bilanz der bisherigen Experimente gezogen werden.

1.2 Ein Experiment mit Folgen

Zunächst einmal erscheint es notwendig, Max Reinhardts frühes Kunstverständnis im europäischen Kontext zu sehen; zu zeigen, wie sehr seine Ideen, mit bildenden Künst-

lern zu arbeiten, mit denen der englischen Ästhetik-Bewegung korrespondieren.

Die Idee, mit bildenden Künstlern am Theater zu arbeiten, war nicht originell, mußte aber wiederentdeckt werden. Denn lange Zeit war die barocke Tradition verschüttet gewesen. Die rauschenden Feste, an denen sich der ganze Hofstaat beteiligte, um sich selber darzustellen, prächtig ausstaffiert und arrangiert von Künstlern des Hofes, wurden nicht mehr gefeiert. Ein letzter Höhepunkt war "Il pomo d'oro" (1668) gewesen, von Ludovico Burnacini in Szene gesetzt, um die Weltmacht Österreich zu verherrlichen.

Der Rückzug der Maler vom Theater schritt in dem Maße fort, wie sich die Künstler selbständig und unabhängig machen wollten. Als sogenannte "freie Künstler" waren sie nur sich selbst verpflichtet und der Ehrenkodex der Akademien verbot ihnen, aus der Höhe des Parnasses in die Niederungen der zweckgebundenen Kunst hinabzustiegen. Denn was wäre die Theaterausstattung anderes, als zweckgebunden, vielfältigen Zwängen gehorchend, angefangen bei der Abhängigkeit vom dramatischen Text bis hin zur Abhängigkeit vom Team, d.h. Regisseur, Schauspieler, Technik etc. und den Sachzwängen, die des Anpassens an vorhandene Bestände im Theaterfundus, an die finanziellen Mittel.

In diesem künstlerischen Selbstverständnis bahnte sich ein revolutionärer Umschwung an, ausgehend von der englischen Kunstgewerbebewegung Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Künstler sollte sich wieder auf seine handwerkliche Herkunft (Gilden, Manufakturen) besinnen. William Morris war der Initiator der Bewegung, die sich "Kunst und Handwerks-Bewegung" (Arts-and-crafts-movement) nannte und den ersten ernsthaften Versuch darstellt, den Kunsthand-

werker als Künstler zu rehabilitieren. Es galt die Umgebung künstlerisch, d.h. ästhetisch zu gestalten; dazu zählte, bei der Architektur angefangen, die gesamte Innenausstattung - von Tapisserien über Möbel bis zum Besteck - und als gleichgewichtig zu gestaltender Lebensbereich der Modeentwurf und das Textildesign.

Für Morris war der Kunsthandwerker der eigentliche Künstler, denn dessen gesellschaftliche Aufgabe der Geschmacksbildung, des zu Schönheit kultivierten Lebens, war ungleich höher zu bewerten als die zwecklose l'art-pour-l'art-Kunst.

Zum prototypischen Vertreter der englischen Ästhetik-Bewegung wurde Oscar Wilde. Er genoß das unbestrittene Ansehen, oberster Geschmacksrichter der victorianischen Epoche zu sein und er beeinflusste durch seine Persönlichkeit (er hatte für sich ein dandyhaftes "Ästhetenkostüm" entwickelt) und seinen Lebensstil die Zeitgenossen. Einprägsam wird Wilde charakterisiert durch den von ihm kolportierten Aphorismus vom guten Geschmack; er habe nur einen ganz einfachen Geschmack, er sei stets mit dem besten zufrieden.

Die neue Wertschätzung des Kunsthandwerks findet ihren Ausdruck in zahlreichen Museumsgründungen, in denen kunstgewerbliche Sammlungen ausgestellt werden, wie das "Victoria and Albert Museum", London 1852 oder das "Bayerische Nationalmuseum", München 1894.

Auch auf den Weltausstellungen und in den Kunstvereinen organisierte man Ausstellungen, die mit der verbesserten Formgestaltung vertraut machen sollten.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte man sich dem Kult des "Schönen" verschrieben. Und das Schöne auf dem Theater war nicht die naturalistische Milieustudie, die das Leben zu kopieren versuchte und das Elend darstellte; sondern "schön" war die bunte Phantasie, war das Irrationale, die leidenschaftlichen Emotionen. Auch Max

Reinhardt bekennt sich enthusiastisch zu diesem Begriff des Schönen. Er wollte die schönen Körper, schönen Stimmen, schönen Bewegungen, die Harmonie im Bühnenraum. ("Ich will schöne Menschen um mich haben." (74)) Die intensive Atmosphäre konnte nur durch eine dem Drama kongeniale Ausstattung geschaffen werden. Um der Atmosphäre, der Stimmung willen perfektionierte Reinhardt die Illusion, indem er z.B. echte Bäume und originalen Tannenduft (75) auf die Bühne des "Sommernachtstraumes" brachte.

Auf der Suche nach geeigneten Mitarbeitern, die in der Lage waren die Atmosphäre zu erzeugen, fand Reinhardt die Künstler; denn Bühnenbildner im heutigen Sinne gab es noch nicht, die Aufträge wurden an Bühnenwerkstätten vergeben, die Einheitsdekorationen herstellten, und Kostümbildner waren Schneider, die die Kostüme aus dem Fundus umarbeiteten. Dafür waren die Künstler dem Theater gegenüber aufgeschlossen und bereit zur Zusammenarbeit.

Reinhardt hatte sehr konkrete Vorstellungen von der Art der künstlerischen Mitarbeit. Zielstrebig suchte er sich den Künstler aus, der für das zu Inszenierende Drama am geeignetsten erschien. Meistens hatte sich der Maler bereits in irgendeiner Form thematisch qualifiziert, war durch ein Bild populär geworden, wie Corinth mit dem "Salome"-Bild; oder Munch, der wie Ibsen Skandinavier war, also von gleicher Mentalität, und dessen eindringliche symbolische Bildsprache mit den Dramen Ibsens korrespondierte.

Immer wählte Reinhardt als Regisseur, der konkrete Vorstellungen hatte und an den Künstler spezielle Anforderungen richtete: er brauchte die Künstler als Stimmungslieferanten - wohl auch für die eigene Inspiration. (Explizit erwartete er von Munch z.B. nur eine Stimmungsskiz-

ze"). Oft wurde dem Künstler die Ausstattung auch vorgegeben in Form eines Exposés (wie für Munch) oder als "Szenische Vorschriften" (Hofmannsthals "Elektra"). Die Künstler waren nicht optimal in den theatralen Gestaltungsprozeß einbezogen. Sie lieferten lediglich ihre Entwürfe ab und damit endete gewöhnlich die Zusammenarbeit. Um die weitere Ausführung kümmerten sich dann die Leiter der Werkstätten. Oft genug beklagte sich Ernst Stern als Leiter des Ausstattungswesens bei Reinhardt über nicht umsetzbare Vorschläge der Künstler auf denen wenig Konkretes zu erkennen sei.

Reinhardt hatte die Voraussetzung für die künstlerische Ausstattung geschaffen, indem er alles in den eigenen, dem "Deutschen Theater" angegliederten Werkstätten herstellen ließ, Dekorationen, Kostüme, Möbel, Perücken (76).

Aber die Zusammenarbeit mit den Künstlern gestaltete sich zunehmend schwierig. Reinhardt hielt sich mehr und mehr an seinen zukünftigen Chefausstatter Ernst Stern, als der Künstler nicht mehr für den Erfolg der Ausstattung garantierte (z.B. war die "Käthchen"-Inszenierung von 1905, die Karl Walser ausstattete, kein kommerzieller Erfolg), oder die Vorstellungen von Künstler und Regisseur zu sehr divergierten, die Arbeiten zu frei waren und nicht mehr akzeptabel, wie das Beispiel Max Kruse zeigt: Er hatte einige Male erfolgreich für Reinhardt gearbeitet. Allerdings wurden seine "Romeo und Julia"-Entwürfe (1906) als zu farbig und wirklichkeitsfern abgelehnt. Die Entwürfe waren ganz auf Plastizität und Raum konzipiert und Kruse probierte beinahe expressionistische Wirkungen aus; er war seiner Zeit weit vorausgeellt (77) - und Reinhardt vergab den Auftrag lieber an den gefälligeren Karl Walser. Auch Walser blieb nicht lange am "Deutschen Theater", denn schon seine "Käthchen"-Ausstattung war hinter den Erwartungen zurückgeblieben

und außerdem war er scharfer Kritik von selten des sich stets zurückgesetzt vorkommenden Stern ausgesetzt, der die Kostüme für den "Sommernachtstraum" angriff, mit denen auch Reinhardt nicht so recht glücklich war. Jahre später bekannte Reinhardt als Grund für seine wachsende Unzufriedenheit mit der Arbeit der Künstler die Sorge vor einer Verselbständigung der Ausstattung. Nach Jahrzehntelanger Theatererfahrung beurteilte er seine Anfänge so, daß er damals auf dem falschen Weg gewesen sei (78):

"Ich verpflichtete Maler mit berühmten Namen an meine Bühne und wollte die Illusion für das Publikum nahezu vollkommen machen. Damit erzielte ich aber einen gerade umgekehrten Effekt. Die Leute kamen, um auf meiner Bühne die echten Bäume zu betrachten." (79)

Hier wertet er pauschal zugunsten der Schauspielkunst die damaligen Experimente ab. Dabei verdammt er nur den Bühnenillusionismus, der ihm die Kritik einbrachte, "Sensationstheater" zu machen und "prunksüchtig" zu sein (80). Aber das Neue, das damals begann, bleibt unbestritten sein Verdienst. Munchs "Gespenster", Orlik's "Wintermärchen" und Czeschkas "Lear" waren Inszenierungen, die über das bisher Dagewesene in Richtung auf eine stilisierte Bühne hinausgingen. Die Voraussetzungen dazu waren von Kruse und Corinth geschaffen worden. Ein anderer Grund, warum Reinhardt aufhörte mit bildenden Künstlern zu arbeiten, ist wohl in den nervenaufreibenden Schwierigkeiten zu sehen, die das ständige Suchen nach dem geeigneten Künstler mit sich bringt; dann die langwierigen Verhandlungen, um diesen endlich für eine Arbeit gewinnen zu können (wie das Ködern Munchs durch den Fries). Reinhardt sehnte sich nach einem festen Hausbühnenbildner und Kostümausstatter, der genau wußte, wor-

auf es ihm ankam.

Das neue Berufsbild des Bühnen- und Kostümbildners vereinigte in sich künstlerische Sensibilität und theaterpraktische Erfahrungen. Die Ausstatter mußten etwas von der praktischen Umsetzung eines Entwurfs verstehen, kooperativ in einem Team arbeiten können und mit bildnerischen Mitteln das vom Autor und Regisseur Gewollte auf der Bühne verdeutlichen.

Die Zusammenarbeit mit den bildenden Künstlern war für Reinhardt ein Intermezzo gewesen, aber eines mit weitreichenden Folgen. So waren die Anfänge begleitet von einer Fülle fruchtbarer Wechselbeziehungen zwischen der Kunst, dem Theater und der Literatur. Die Schauspieler ließen sich anregen von den Bildern der Maler, weil dort Stimmungen, Situationen, Emotionen ausgedrückt waren, die den Einstieg in eine Rolle zu erleichtern halfen. (Eysoldt und Molssi vertrauten in dem Sinne den Bildern Munchs.)

Auch der Regisseur, wenn er nach inspirierenden Skizzen fragt, glaubt an die Fähigkeit des Künstlers, in Bildern zu sprechen, Ausdruck zu intensivieren und zu komprimieren, mit Symbolen das auszudrücken, was zwischen den Zeilen steht.

Ein Dichter wie Hugo von Hofmannsthal wurde durch die neue Ausstattung zu Dramen angeregt, die er dem Schauspieler sozusagen auf den Leib schrieb, wie im Falle der Eysoldt-"Elektra", und für die er die neuen szenischen Möglichkeiten schon in die Entstehungsphase des Dramas miteinbezog.

Die bildenden Künstler trugen von außen die Reform ins Theater. Das Ergebnis war lebendiges, spannendes Theater, wie es nach den vorbildhaften Anfängen weitergeführt wurde von Profibühnenausstattern.

1.3 Ernst Stern: Ein Wegbereiter der modernen Bühnen- und Kostümgestaltung

Max Reinhardt suchte für sein Theaterunternehmen einen Bühnenausstatter, der fest am Hause angestellt war:

"Je mehr die anderen wechselten, um so mehr stellte es sich heraus, daß einer notwendig war, der den Apparat beherrschte, der Max Reinhardt verstand, ehe er noch zu sprechen brauchte, und ihn den Malern in ihre Sprache übersetzte, der die Sprache der Maler ... in die Sprache des Apparates übersetzte ... Und dann stellte sich heraus, daß dieser eine eigentlich die anderen überflüssig machte."
(81)

Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, daß Reinhardt einen Vermittler suchte, der ihm die Arbeit abnahm, mit den Künstlern zu sprechen, ihnen zu erklären, jedesmal wieder von neuem, worauf es ankam. Inzwischen ging es längst nicht mehr um rein künstlerische Fragen, sondern vor allem um das Einbeziehen der technischen Möglichkeiten; z.B. von Rundhorizont und Beleuchtung und Drehbühne, die ganz spezielle Anforderungen an den Bühnenbildner stellte, da die gesamte Szene auf zwei, drei Bildsegmente verteilt, fertig aufgebaut sein mußte, und beim Szenenwechsel ein Bild fließend in das nächste übergehen sollte. Dieser technische Apparat verlangte nach einem Bühnenbildner, der Bescheid wußte und entsprechend schnell und ökonomisch arbeiten konnte und nicht wie der Künstler, der nur sporadisch (oder überhaupt nur einmal) mitwirkte, sich erst mit den Möglichkeiten der Bühne vertraut machen mußte, sich in das andere Medium hineinendenken mußte.

Zu der schwierigen Arbeit an der Drehbühne kam der Umgang mit dem Licht, die Erfahrung, wie sich die Bühne durch Scheinwerfer, Rampen- und Soffittenlicht verändert, wie das farbige Licht wirkt. Schließlich ist es mit dem Entwurf alleine und dem Wissen um seine Wirkung auf der

Bühne nicht getan. Man muß auch die Ausführung in den Werkstätten begleiten, denn der schönste Kostümentwurf ist nicht realisierbar, wenn die Schneider keine exakten Angaben über Stoff, Schnitt und Farbwahl bekommen.

Ernst Stern mußte sich diese Grundlagen hart erarbeiten. Angefangen hatte er mit einem Studium der bildenden Kunst an der Münchner Akademie, wo u.a. Franz Stuck sein Lehrer war. Er war vor allem ein Zeichner (Abb. 15 und 18); stilisierte eine Bilderhandschrift, in der die Linie in gefälligen Rundungen und Arabesken zum Ornament wurde. Seine Stärke waren bissige Karikaturen (Abb. 17), die er für den Münchner "Simplizissimus" und die "Jugend" zeichnete und die er im Kabarett der "Elf Scharfrichter" vorführte. Dort war er als Musikzeichner unter dem Pseudonym "Tobias Loch" (82) beschäftigt (83). 1906 kam er dann nach Berlin zu Reinhardt, für den er bis 1921 tätig war. (Als Reinhardt 1921 Berlin verließ, um nach Wien zu gehen, wollte auch Stern nicht mehr dort bleiben. Fortan arbeitete er mit Ernst Lubitsch zusammen.) Bei Reinhardt war er als Leiter der Werkstätten zunächst für die Ausführung der Entwürfe zuständig, die andere machten. Später kam es zu gemeinsamen Arbeiten von Stern mit Orlik, Roller und Walser, wobei Stern als Kostümbildner fungierte. In diesen Konstellationen fühlte er sich zurückgesetzt, fühlte sich ausgenutzt als Handlanger für die "Großen". Zusätzlich wurde sein Selbstbewußtsein verletzt, weil er in den ersten Jahren nie mit Reinhardt zusammenarbeiten durfte, sondern mit anderen Regisseuren vorlieb nehmen mußte. Für ihn war der Zustand unbefriedigend. Ebenso selbstbewußt wie ehrgeizig wollte er zum Primus inter Pares werden. In seiner Autobiographie nimmt er kein Blatt vor den Mund, wenn es um Kritik an den von Reinhardt beschäftigten Künstlern ging:

"Daß mir die Sache mit den anderen Malern nicht gefiel, braucht nicht erst betont zu werden ... (Dennoch arbeitete) Ich loyal mit und fand, daß diese Zusammenarbeit auch Ihr Gutes hatte, da Ich daraus lernte und Nutzen zog. Ehrgeizig aber nahm Ich mir vor, die Außenseiter allmählich zu verdrängen und zu bewelsen, daß Ich vielseitig genug war, um mit Jedem Stoff selbständig fertig zu werden."
(84)

Tatsächlich setzte sich Stern durch, weil er gelernt hatte, wie Herbert Ihering es formuliert (85), die malerischen Willensäußerungen der Zeit, sofern sie das Theater angingen, in sich zusammenzufassen. Vor allem hatte er gelernt, sich anzupassen. So schrieb er doch unverständlicherweise, daß er nach der Trennung von Reinhardt (der doch das plastische Bühnenbild, die Drehbühne etc. forcierte) mit Begeisterung zu den gemalten Dekorationen zurückkehrte (86) - mit anderen Worten, daß er jahrelang gegen seine Überzeugung gearbeitet hatte. Nicht gerade für Ihn spricht sein Verständnis von der Farbe: Daß bei jeder Farbe ein psychologisches Moment mitschwingt, das subtil eingesetzt Kostüme und Bühnenbild beeinflusst, darauf kam er nicht von selber. Statt dessen mokierte er sich über den angeblich wenig aussagekräftigen Munch-Entwurf zu den "Gespenstern" (87), und erst Reinhardt selbst öffnete ihm die Augen dafür, daß ein "schwarzer Lehnstuhl" oder "Tapeten mit der Farbe von krankem Zahnfleisch" (88) die Grundstimmung komprimiert wiedergeben können. Stern machte sich diese Anschauungsweise zu eigen und wurde zum Sprachrohr Reinhardts, wenn er sich das Kostüm Othellos grünlich vorstellt und reptilienhaft gleißend. Mercutio aus "Romeo und Julia" sollte so bunt sein wie seine Reden und die schwarz-braunen Kostüme des "Don Carlos" sollten wie Mönchskutten vom kalten Weiß der Beine abstechen (89). War ihm die Farbpsychologie neu, so hieß doch sein ästhetischer Grundsatz von Anfang an: "Buntheit ist die Fein-

den des Farbligen" (90). Die Bühne sollte nicht mehr Tummelplatz für ein Sammelsurium von Farben sein, sondern im Zuge der künstlerischen Bestrebungen sollte die Harmonie der Farben untereinander wesentlich werden, das Festlegen der ganzen Ausstattung auf den einen passenden Grundton. Stern liebte die einfarbigen Kostüme für Schauspieler, da sie erst durch die Vielheit der Figuren auf der Bühne (ein schwarzer Prinz, eine weiße Prinzessin, eine violette Gardedame) (91) für stimmige, farbenfrohe Optik sorgten.

Für die Ausstattung der "Grünen Flöte" (1916), einem Tanzspiel von Hofmannsthal im chinesischen Stil, beschränkte er sich auf den Farbakord von Schwarz, Gold und Silber. Diese exklusive Komposition erinnert an chinesische Lackkästchen mit kostbaren Einlegearbeiten. Die Schauspieler hoben sich gold- und silbergekleidet filigranhaft vom samtigen Bühnendunkel ab.

Die Hauptdarstellerin Lilieblil Christensen in der Rolle der Fay Yen trug einen schwarzen pagodenförmig geschwungenen Tanzrock (Abb. 18), der mit goldenen Blümchen übersät war. Auf ihren schwarzen Haaren saß als Hütchen eine Miniaturpagode.

Ihr Partner Sing Ling (Abb. 19) trug die typische chinesische Zopfperücke und weiße Hosen, die ganz in Gold und Schwarz gehalten waren.

Diese neue Farbästhetik ("Buntheit als Feindin des Farbligen") hatte Stern natürlich nicht entdeckt und schon gar nicht für sich allein gepachtet. Bühnenausstatter wie Léon Bakst für die Ballets Russes oder Paul Poiret in seinen Arbeiten für das Varleté bevorzugten für ihre Ausstattung den einen dominierenden Farbton. Diejenigen, die um 1900 das Theater reformieren wollten, wie Behrens, Fuchs, Craig, betonten immer wieder die Einfarbigkeit des einzelnen Kostüms.

Mindestens genauso wichtig wie die Farbe der Kostüme war die Gestaltung der Bühne durch das Licht, das "Malen mit Licht". Stern nahm kurzerhand für sich In Anspruch, Vater des Gedankens zu sein. Dabei muß er vergessen haben, welche Initialzündung von den Tänzen der Lole Fuller ausging. Sie arbeitete in Impressionistischer Weise mit dem Licht auf der Bühne. Durch farbiges Licht und Spiegeldekorationen zauberte sie Effekte hervor, die im Grunde auf der Farbtheorie des Franzosen George Seurat basierten (92). Sie trug weite fließende Gewänder, deren Stoffmassen sie durch Bewegung in kinetische Raumspleie verwandelte; Stoffe, die sich zu Serpentinaufbauschen und die die Tänzerin unter wallenden Tüchern unsichtbar werden ließen (Abb. 20).

Es gab keinen Künstler, den sie mit ihren Farb- und Bewegungsorgien nicht beeindruckt hätte. Davon zeugt die Flut von Bildern Graphiken und Plastiken (Lole Fuller gab es sogar als Jugendstillampe zu kaufen), die immer wieder den dynamischen Schwung ihres Kleides und die flüchtigen Lichteffekte festhalten. Lole Fullers Kunst wurde zur Inkarnation des Jugendstils.

Überall in Europa trat sie auf. Sie ging nicht nur in die Tanzgeschichte ein neben der Duncan als Reformatorin des klassischen Balletts, sondern sie zählte auch zu den Initiatoren der Lichtregie. Es ist daher mehr als unwahrscheinlich, daß Ernst Stern diese Frau nicht gekannt hatte (93). Vielleicht aber wollte er bewußt nicht wahrnehmen, woher er seine Inspiration nahm, denn als aufmerksamer Verfolger des Zeitgeschehens konnte er das Neue nicht ignorieren.

So war es auch mit seinem "Kreuzzug" (94) gegen das fleischfarbene Beintrikot. Stein des Anstoßes war für ihn der Puck aus dem "Sommernachtstraum" von 1905, den Karl Walser kostümiert hatte: "... bloß der Puck ent-

täuschte mich, denn es war eben auch diesmal kein spitz-ohriger, frecher, nackter Kobold, sondern eine kleine Frauensperson in struppiger Perücke und abscheulichen braun-gelben Beintrikots und einem Stückchen Pantherfell um den Busen." (95)

Frech war der Puck von Walser, den die Eysoldt spielte, schon. Davon kann man sich anhand von Photographien überzeugen (Abb. 21-22). Davon schwärmte auch die zeitgenössische Theaterkritik, z.B. Hermann Bahr (96), der im Puck der Eysoldt das "Urlachen der Natur" wiederfand; den Pan, der nach schwarzer Erde roch, borstig, struppig, zottig, triefend vor Lust grunzend und gröhlend.

Der Puck von Stern (Abb. 23) (er war 1913 für die Neu-Inszenierung des "Sommernachtstraums" zuständig) kommt wie der von Walser nicht ohne die kurze struppige Perücke aus, nicht ohne das zottige Fell. Dafür aber ist die Haut echt, bemalt, damit der Kobold lebendig wirkt, wie ein frecher Kerl, der sich in Schlamm und Dreck wälzt.

So sollte der Puck nicht aussehen: kein scheckliges, bei jeder Bewegung faltenwerfendes Trikot, das den Zuschauer nicht vergessen ließ, daß es nur Ersatz war für die echte Haut. Diese Surrogatkultur auf der Bühne hielt die Negativ-Erinnerung an historische Praktiken wach, die das Echte nur imitierten, mit trompe-l'oeil-Effekten täuschten (Messing gab man für Gold aus, bemaltes Holz für Marmor, Palastfassaden mit beeindruckenden Säulen-Portiken, Türmchen und Erkern täuschten mit monumentaler Aufmachung Repräsentationsformen vor, denen der tatsächliche Zweck nicht entsprach); davon wollte man sich lösen. Der radikale Reformarchitekt Adolf Loos verurteilte bereits 1898 in seinem Essay über das "Prinzip der Bekleidung" (97) die trikotbekleideten Beine der Tänzerinnen als unästhetisch: "Gewirkte Wäsche darf in jeder

Farbe gefärbt werden, nur nicht fleischfarben." Die als-ob-Vorspiegelung lehnte er ab. Für ihn gab es zur Alternative der "nackten" Beine nur noch das buntfarbige Trikot, das eindeutig auf den künstlichen Charakter verweist.

Entsprechend stellte sich auch Stern weniger den frechen als den "nackten" Kobold vor, wobei er sich nach eigener Aussage (98) an den Shakespeare-Illustrationen John Guilberts orientierte. Nun war aber das Nackte, und damit sind nackte Schultern, Arme und Beine gemeint, auf der Bühne verpönt. Es war einfach undenkbar, daß ein Schauspieler die Bühne ohne Trikot betrat; daran waren die Moralvorstellungen sowohl des Publikums als auch des Schauspielers selber beteiligt gewesen. Aber die Bühne hielt nicht Schritt mit dem rasch sich wandelnden Zeitgeist und so protestierte man bald laut gegen die verhüllte "echte" Haut auf der Bühne. Stern sah darin ein Relikt aus alten Zeiten, das von der allgemeinen Entwicklung überholt worden war.

So war es beispielsweise im Varieté üblich, ohne Trikotstrümpfe zu arbeiten; dort kannte man sogar Nacktauftritte in Form von "lebenden Bildern", den sogenannten "poses plastiques", und Striptease-Tänze gab es im Pariser Moulin Rouge seit 1893 (99). Wenn z.B. die Nackttänzerin Olga Desmond ihren Luxuskörper als "Lebendes Marmor" (Abb. 24) präsentierte, war ihre Haut dick geschminkt mit einem perlglänzenden, künstlichen Überzug (100). Also ganz natürlich nackt durfte man auch auf der Varietébühne sich nicht zeigen, aber geschminkte Haut wirkt natürlicher als das Trikot; der Grad der Illusion war vervollkommen worden. Isadora Duncan tanzte in kurzen, ärmellosen Kleidchen mit nackten Beinen und barfuß. Es entsprach ihrer Anschauung von Tanz, so echt und natürlich wie möglich zu sein; denn nur das Ursprüngliche konnte schön sein. "Das schönste Kleid des Weibes

... Ist Ihre weiße Haut" (101) erklärte C.H. Stratz, ein Kollege Schultze-Naumburgs. Man wollte das Spiel der Muskeln sehen, beobachten, wie sich Haut spannt, dehnt und erschlafft. Diese Erscheinungen sind nur im Zusammenhang mit der Körperkulturbewegung, auf die später noch eingegangen wird, zu verstehen, deren Ideal der sportlich durchtrainierte Körper war. In ein solches Programm paßten auch auf der Bühne keine faltigen, dicken Strümpfe.

Die Zeit war reif für die Abschaffung des Beintrikots, aber ein Anfang mußte gewagt werden. Stern begann mit seinen Kostümen zur "Lysistrata" (1907) und hatte zunächst Schwierigkeiten, seine erotischen Vorschläge durchzusetzen. Er dachte an transparente Stoffe, Gaze, Musseline, Schleier, die mehr verrieten als verdeckten und vor allem unbekleidetes Bein blitzen lassen sollten. Er wollte die Schauspielerinnen zwingen, in den schlüpfrigen Kostümen zu spielen, aber so rasch konnten die Frauen gegen die Macht der Gewohnheit nicht ankämpfen. Max Reinhardt als Chef mußte erst ein Machtwort sprechen: "Die Direktion teilt hierdurch mit, daß von nun ab das Tragen von Beintrikots und Zehenstrümpfen abgeschafft ist." (102)

Im Grunde war die Reform längst überfällig geworden. Auf einer Bühne, die die Illusion vollkommen machen wollte, auf die nicht nur echte Bäume und Moosboden gehörten, sondern sogar Tannennadelduft versprüht wurde, um die Zuschauer zusätzlich einzustimmen, auf einer solchen Bühne wirkten faltige Trikotbeine, dunkle Ränder an Hals und Handgelenk, lächerlich.

Ernst Stern wurde zum bevorzugten Bühnenausstatter Reinhardts, weil er ein Profi war. Er setzte auf der Bühne um, was in der Gesellschaft gerade aktuell war (z.B. Abschaffung des Trikots, exklusive Farbwahl, nicht bunt,

sondern farbig). Ihm gelang es, Bühnenbilder und Kostüme nach künstlerischen Maßstäben zu gestalten und zugleich den Theaterapparat, die Technik, zu beherrschen. Aufgrund dieser Vielseitigkeit wurde er für Reinhardt zu einem idealen Mitarbeiter.

2. VON DER LEBENSREFORM ZUR THEATERREFORM: JUGENDSTIL IM BÜHNENKOSTÜM

2.1 Mode wird zur Kunst

2.1.1 Definition von Mode und Kleidung

Bevor ich auf die Mode zur Zeit des Jugendstils eingehe und auf die Art und Weise der Künstler, sich mit Mode zu beschäftigen, stelle ich eine Begriffsbestimmung voran. Zunächst einmal gilt es, die "Mode" von der "Kleidung" zu differenzieren.

"Kleidung" bedeutet nichts anderes als jede Art von Körperbedeckung. Es ist der übergeordnete Begriff, der in sich einschließt die Mode als das "Wie" der Kleidung, als deren spezifische Erscheinung.

Theorien über den Ursprung der Kleidung nehmen entweder die menschliche Scham für sich in Anspruch oder das Schmuckbedürfnis. Sicher spielt das Schutzbedürfnis die wichtige Rolle; Kleidung als Schutz vor dem Klima, dem Wetter oder vor Verletzungen. Die Gestaltung der Kleidung ist zweckbetont, bestimmt für die Verwendung bei der Arbeit im Haus, für festliche Anlässe, Sport, Freizeit oder Reisen; außerdem wird die Kleidung für das Geschlecht und das Alter der Person modifiziert.

Die Kleidung entwickelte sich in dem Maße, wie sich die Kenntnisse in der Stoffherstellung und der weiteren Verarbeitung verbesserten: von der Flachsaufbereitung und dem Herstellen von Leinen, das in Ägypten schon 5000 Jahre vor Christus bekannt war, über die Baumwolle und das Spinnrad, die aus Indien nach Europa kamen und seit 1298 in Deutschland hergestellt wurden (103), bis zum Weben, Stricken und Klöppeln von Spitzen. Die Kunst der gefärbten Tuche kultivierten Chinesen, Inder, Perser und Ägypter.

ter. Diese Tuche wurden zum kostbaren Schmuck, weil die Farbstoffgewinnung aus Pflanzen oder Tieren aufwendig und teuer war; erst im 19. Jahrhundert konnte durch die Entwicklung chemischer Farbstoffe industriell billig produziert werden.

Außer diesen technischen Voraussetzungen bestimmten moralische Vorstellungen entscheidend die Entwicklung der Kleidung. Man denke z.B. an die spanische Tracht des 16. Jahrhunderts, die dem streng katholischen Hofzeremoniell entsprach: Schwarz wurde zur Lieblingsfarbe, nur von einer weißen schmalen Halskrause unterbrochen, die den Kopf optisch vom Körper trennte, ihn wie auf einem Tablett präsentierte und dadurch die strikte Trennung von Körper (und dessen Sinnlichkeit) und Kopf (und dessen Rationalität) verdeutlichte. Das Wams der Männer war ebenso fest gepanzert und eng und steif wie die Frauenkleider. Die Stoffe fielen schwer und starr ohne jeden belebenden Schwung. So konnten die Frauen in ihren Roben sich "bewegungslos" bewegen, ohne die Fußspitze auch nur ahnen zu lassen.

In der Kleidung äußert sich nicht nur die moralische Einstellung, sie legt vor allem gesellschaftliche und politische Machtstrukturen fest. Nirgends fand man die Klassentrennung so deutlich ausgesprochen wie in den Kleider- und Luxusordnungen, die vom Mittelalter bis zur französischen Revolution bestimmten, welche Personengruppe welche Stoffqualität, Stoffmenge, Schnitt, Zubehör und welche Anzahl der Kleidungsstücke tragen durfte. Dabei wollte in erste Linie der Adel seine Kleiderprivilegien (kostbare Goldstoffe tragen zu dürfen) unangetastet wissen (104). In diese Kleiderordnungen einbegriffen wurde auch die Farbgebung. So galten purpurne Stoffe als besonders wertvoll - sie wurden ausschließlich als Zeichen priesterlicher und fürstlicher Hoheit verwendet.

Innerhalb des Grobrasters "Kleidung" (Schutzbedürfnis, technische Weiterentwicklung, Zweckbetonung, Machtstruktur) setzt nun die Mode Nuancen; sie ist aktuell und kurzlebig.

Mode, das ist der rasche Wechsel der stilistischen Form. Der Mode komme es überhaupt nur auf den Wechsel an, meint Georg Simmel in seinem Essay über die Mode (105). Sobald die breite Masse eine Mode völlig angenommen hat, müssen die Trendsetter bereits mit Neuem auftrumpfen und die Masse zum Folgen animieren. So kommt das ziellose Rennen in Gang, in dem ein Teil vorprescht, ein anderer versucht einzuholen, ohne daß es ein definitives Ende gäbe, wo das Rennen zur Ruhe käme. Der modische Wandel der Form darf keinen Sachzwängen folgen, denn als Mode gilt er nur, wenn er unabhängig von sachlichen Zweckmäßigkeitsbeziehungen erfolgt:

"Gewiß mag die Mode gelegentlich sachlich begründete Inhalte aufnehmen, aber als Mode wirkt sie erst, wenn die Unabhängigkeit gegen jede andere Motivierung positiv fühlbar wird, wie unser pflichtmäßiges Tun erst dann als ganz sittlich gilt, wenn nicht sein äußerer Inhalt und Zweck uns dazu bestimmt, sondern ausschließlich die Tatsache, daß es eben Pflicht ist." (106)

Die Motivation für den Wandel der Form, für den Stilwandel, läßt sich nicht eindeutig festlegen. Sicherlich spielt das Ermüden der Sehgewohnheiten eine Rolle, das psychologisch begründete Bedürfnis des Menschen nach neuen Reizen, nach neuer Ästhetik.

Ein weiteres Moment ist wohl der Wunsch, nicht die Mode zu tragen, die von allen getragen wird, sondern sich durch Individualisierung der Kleidung von den anderen zu unterscheiden. (Heutzutage, ohne Kleiderordnung und Stände, wird das statusbewußte Kleiden durch das Portemonnaie geregelt. Neuerdings trägt man das Etikett

außen an der Kleidung, als Gütesiegel, modisches Bekenntnis und versteckter Preishinweis (Benetton, Marc O'Polo, Bally, Aigner, Dupont, Louis Vuitton - Initialen, die auch von modischen Laien erkannt werden.)

Wesentliches Kriterium von Mode außer den eindeutig ökonomischen Motiven ist die Ambivalenz von Nachahmungsstreben auf der einen und Individualisierungsstreben auf der anderen Seite:

"Sie ist Nachahmung eines gegebenen Musters und genügt damit dem Bedürfnis nach sozialer Anlehnung, sie führt den einzelnen auf die Bahn, die alle gehen, sie gibt ein Allgemeines, das das Verhalten jedes einzelnen zu einem bloßen Beispiel macht. Nicht weniger aber befriedigt sie das Unterschiedsbedürfnis, die Tendenz auf Differenzierung, Abwechslung, Sich-Abheben." (107)

Mode, das ist nicht nur die stilistische Form, das ist auch ein sensibler Indikator des gesellschaftlichen Klimas. Aus ihrem Erscheinungsbild erhalten Psychologen, Soziologen, Wirtschaftswissenschaftler interessante Aufschlüsse über den Geist einer Epoche.

2.1.2 Mode als Ausdruck vom Zeitgeist

In der Mode (und dazu gehört nicht nur die Kleidung, sondern ebenso die Gestaltung der Umgebung, des persönlichen Lebensraumes), drückt sich am deutlichsten aus, was die Menschen bewegt, welche Lebenseinstellungen zum Tragen kommen.

Die Makart-Mode z.B. drückte dem ausgehenden 19. Jahrhundert den Stempel auf. Sie war die konsequente Folge einer Lebenseinstellung, die auf verschwenderische äußerliche Prachtentfaltung Wert legte. Ihr Protagonist war der Wiener Nobel-Maler Hans Makart. So, wie er die Damen der

Gesellschaft portraitierte, mit funkelnden Augen, schimmernder Haut, kostbaren Luxusgewändern, Phantasiekostümen, das Alltagsgesicht übersteigert zu nie gesehenem Glanz und Schönheit (am ehesten ist das Verzaubern zu traumhafter Schönheit noch mit den Gesellschaftsportraits Gainsboroughs zu vergleichen, der auch die Menschen so malte, wie sie ideal sein wollten und nicht, wie sie waren); so wie Makart seinen Bildern betörende Farben verlieh (durch die künstlerisch fragwürdige und ausgesprochen kurzlebige Technik der mit Pech grundierten Leinwandpappe), so wollten sich die Damen nach seinen Bildern anziehen, sich mit dem Feuer seiner Farbakkorde schmücken. Frauen der Wiener Haute Volée, die Fürstinnen zu Metternich und Schwarzenberg trugen die Makart-Mode (108), z.B. die typischen ausladenden Radhüte, die ringsherum mit üppigem Blumen- oder Federschmuck dekoriert waren. Als Makart-Kragen wurden reichgeputzte Spitzengarnituren an die nach seiner Art komponierten Kleider aufgenäht und breit um die Schultern gelegt. Die Kleider - Wespentaille, Cul de Paris und geschürztes Tablier - waren überladen mit einem Knorpelschmuck von Bändern, plissierten Volants, Fransen, Stikereien, Schärpen und künstlichen Ansteckblumen. Eine ausstaffelte, raschelnde Pracht, zu deren beliebtester Farbe das tiefe, samtige Rot wurde (109).

Makart wurde gern kopiert. Man stopfte die eigene Wohnung so voll, wie man Makarts Atelier kannte (durch die täglichen Führungen stattfanden): mit schweren drapierten Vorhängen, üppigen Wandbuketts aus Trockenblumen und jeder Menge Antiquitäten, bis der Eindruck eines regelrechten Möbellagers entstand, denn nur die Fülle an Zierrat war entscheidend, und nur was man zeigte, besaß man auch (Effekthascherei der gründerzeitlichen Parvenügesellschaft).

Eines der schönsten Portraits aus dieser Zeit ist das der Sarah Bernhardt (Abb. 25) von Clairin. Es zeigt die Schauspielerin lässig auf einem Kissenberg geräkelt, mit einem schimmernden Seldenkleid bekleidet und einem Fächer aus Reiherfedern in der Hand. Zu ihren Füßen zusammengerollt liegt ein russischer Windhund, der das Bild von Mondänität, gepaart mit Schönheit und Reichtum, komplettiert.

Genauso wie die Bernhardt galt die Schauspielerin Charlotte Wolter als Exponentin ihrer Zeit (Abb. 26). Eine Frau, die den Luxus verkörperte, die als lebendiger Feuerquell von Farbigkeit brillierte, auf der Bühne wie im Leben: "Die Schauspielkunst und die theatralische Lebensform der Wolter waren 'dekorativ'. Als Königin der dekorativen Schauspielkunst haben wir sie bewundert ..." (110)

Waren Sarah Bernhardt und Charlotte Wolter die Vorbilder für die Mode aus der Gründerzeit, so wurde die Jugendstilfrau repräsentiert von der Tänzerin Lole Fuller, von den Frauen, die Klimt malte und nicht zuletzt von den wenigen Extravaganzen, die Künstler- und Reformkleider trugen.

Auf die Reformkleider, bei denen sich vor allem die Ideologie verwirklichte, hygienische Vorstellungen und lebensreformatorische Ansätze die Gestaltung bestimmten, wird später noch eingegangen. Die führende Mode zur Zeit des Jugendstils war eine andere. Für sie lassen sich formale (Silhouette, Schnitt) und inhaltliche (Stoff, Farbe) Korrelationen zu den gleichzeitigen künstlerischen Prinzipien feststellen:

Die Silhouette der Frau war bestimmt vom Korsett, das sie trug (Abb. 27). Die Form, die sich um 1900 durchsetzte, war die des "sans-ventre"-Korsetts. Es betonte die Brust, hob sie ostentativ hervor, preßte die Taille zu-

sammen und drückte durch stabile Stangen den Bauch zurück zu einer massiven Hohlkreuzlage. Diese Zwangsuniform hatte schwerste Verkrümmungen der Wirbelsäule zur Folge. Einst als Stütze des Körpers konstruiert, pervertierte das Korsett zum gesundheitsschädigenden Instrument. All die Nachteile nahm man aber in Kauf, weil das "sans-ventre"-Korsett der Figur den einzigartigen S-Schwung gab. Die dynamische Linie (Abb. 28), die die S-Linie des Schwans assoziieren ließ, war ebenso Sinnbild des Jugendstils wie die beweglichen Lianenranken und Pelt-schenschnurarabesken eines Obrist und Endell, die in Architektur, im Möbel, als Stickerel auf Tapisserien auftauchten.

Die Linie, die das Korsett der Gestalt gab, fand ihre konsequente Fortsetzung in der schleppenartigen Verlängerung der Kleider. Jede Rockfalte wurde zur dekorativen Linie, die stromlinienförmig von dem Zentrum der Raffung (Taille) glitten. Beliebte war die Portraittpose, in der man mit dem Rücken zum Betrachter stand oder den Körper drehte, damit die Linie des Kleides, großzülig um die Trägerin drapiert, die effektvolle Bewegung einer nach aufwärts strebenden Spirale erweckte.

Die elegant fließende Linie und der dynamische Schwung als Gestaltungsprinzipien wurden optimal im Glockenrock verwirklicht, den man damals kreierte (Abb. 29). Der bodenlange Rock war um die Hüften so knapp wie nur möglich gehalten; oft faßte man die Weite hinten in Falten zusammen, damit sie in Kniehöhe in die volle Weite aufspringen konnte. Dazu trug man einen farblich abstechenden Unterrock und mußte beim Gehen die Röcke leicht anheben, mit dem Effekt, daß ein reizvolles Spiel von ständig sich bewegenden Wellenlinien zustande kam (111).

Das fortdauernde Ondulieren hatte besonderen Reiz durch die verwendeten Materialien, die des schönen Fallens wegen schmiegsam und weich sein mußten, wie Mohair oder

Seldenalpaka, Wollmusseln und Plisseestoffe. Für die Rockfutter wählte man spröden Taft und besetzte oft den ganzen Inneren Rock mit Volants, die durch Reibung am Jupon das gewünschte "Frou-Frou" hervorriefen (112).

Wie die Dynamik der Linie entsprach auch die Farbgebung der Kleidung der Jugendstilästhetik. Beliebte waren die schimmernden und irisierenden Stoffe, deren Farben sich der eindeutigen Beschreibung entzogen; waren die Pastelltöne, die zarten, modulierten Farbklänge. Besonders die festlichen Kleider (Abb. 30) kennen in der verschwenderischen Verarbeitung teurer Materialien keine Grenzen: "Man vermied alle kontrastreichen Farben. Welche, ja milde Farben wurden gewählt in dunklen und vielfach monochromen Schattierungen ... die abendlichen Farben waren hell und perlmuttschimmernd ... Weiß über ganz hellem wasserblauen Atlas ... erweckte den Eindruck von opalisierendem Glanz." (113)

Neue Stoffe steigerten das luxuriöse Raffinement der Toiletten, wie das in unzähligen Facetten glitzernde Gold- und Silberlamé, wie funkelnde Paillettenstoffe. Man verarbeitete durchscheinende, durchbrochene Stoffe, die den letzten Schliff durch ornamentale Verzierungen erhielten.

"Schlinggewächsen ähnliche Liniengebilde aus genähten Bändchen oder groben Gulpurespitzen reliefierten die Oberflächen und gaben ihnen jenes Unruhige, ja zuweilen Filmmrige, das den Gläsern jener Epoche mit ihren irisierenden Farbzusammenstellungen anhaftet, wie den teils inkrustierten Wandflächen der Innenräume." (114)

Einsätze von venezianischer Goldspitze wurden von gestickten Fliederzweigen überrankt, die in Kristallperlen ausgestickt waren. Die Säume solcher kunstvollen Gesellschaftskleider zierten Straußenfedern (115).

In diesen Kleidern zeigt sich der Jugendstil von seiner

kostbaren Selte. Zartfarbige weiche Stoffe verarbeitete man zu dem begehrten Linlenspiel. Das Kleid kam nie zur Ruhe, sondern ondulierte und schillerte im "sanften Rhythmus" (116). Es war nach denselben Kriterien gestaltet wie die kunstgewerblichen Objekte: die Gläser von Gallé, Schmuckobjekte des Lalique und Tiffany, wie die stilisierten Frauen und Gewänder auf Bildern Klimts und Toorops.

2.1.3 Die Künstler und die Mode

In irgendeiner Form haben sich Künstler immer mit der Mode auseinandergesetzt. Die intensivsten Beziehungen ergaben sich zu Beginn unseres Jahrhunderts. Der Maler und Graphiker Raoul Dufy war als Textildesigner für den Modeschöpfer Paul Poiret tätig. In Wien kam es zur fruchtbaren Zusammenarbeit von Gustav Klimt und dessen Lebensgefährtin Emilie Flöge. Klimt entwarf für den Modesalon der Flöge Modelle, die sich am Schnitt der Reformkleider orientierten. Die russische Malerin Sonia Delaunay-Terk, die gemeinsam mit ihrem Mann Robert Delaunay den Rayonismus in der Malerei konzipierte, wurde zur engagierten Modekünstlerin, die vom Stoffdesign über den Schnitt bis zum stimmigen Accessoire alles selbst entwarf und in eigenen Boutiquen in Paris verkaufte.

Von solcher direkten und praxisbezogenen Arbeit abgesehen waren die Maler immer diejenigen, die die Mode ihrer Zeit in Porträts und Genrebildern dokumentierten. Mit virtuosem Können bildeten sie die Stoffqualität und die kleinsten Details der Kleidung ab. Denkt man an die duftig-leichten Roben der Marquise de Pompadour aus Seide, Spitzen und Tüll, wie sie François Boucher malte; an schwere stibrig schimmernde Atlasseide und hauchzarte

Klößeelen, die Franz Hals wie kein zweiter malte; an die prächtigen Staatsroben, wie sie Holbein am Hofe Heinrichs VIII. malte; wie Bronzino den florentiner Schick einer Eleonore von Toledo überlieferte, Roben aus Brokat und dunklem Samt; oder wie sich Albrecht Dürer in seinem Selbstportrait von 1496 mit ausgesucht vornehmer Kleidung präsentierte.

Es gab auch einige Künstler, die sich auf die Wiedergabe von Mode spezialisierten. Sie malten keine Bilder, sondern arbeiteten mit dem Kupferstich, da die Druckgraphik große Auflagen und entsprechende Verbreitung garantierten. Abraham Bosse z.B. oder, tonangebend im 18. Jahrhundert, Chodowiecky, der Chronist der Berliner Gesellschaft; oder als Höhepunkt des Modekupfers die Arbeiten des Franzosen Gavarni im 19. Jahrhundert.

Künstler waren geschätzte Berater und Mitarbeiter, wenn es galt, rauschende Feste und spektakuläre Trionfi zu organisieren und auszustatten mit phantastischen Kostümen. Die Künstlerfeste der Gründerzeit waren letzte Glanzpunkte dieser Entwicklung. Man feierte in echten alten oder in prächtigen Rekonstruktionen solcher Kostüme (117). Eines der größten Ereignisse dieser Art war der von Hans Makart inszenierte Umzug 1879 in Wien, ein Triumphzug, der an die Trionfi der Renaissance erinnerte und bei dem jedes Kostüm von Makart selbst entworfen worden war.

Kostüme von Makart wurden auch gerne zu Maskenbällen getragen (Abb. 31), so wie das Abendkleid aus Atlasselde, das etwa um 1880 entstand. Der Schnitt des Kleides entsprach der zeitgenössischen Mode. Das Exzentrische daran war die Zierbordüre am Saum aus Seerosen, Blättern und Seegras. Die Trockenblumen waren charakteristisch für Makart.

Auch von August von Kaulbach, einem Zeitgenossen Makarts, existieren noch Kostümentwürfe, wie die Figurine eines

Blumenmädchens (Abb. 32) von 1899. Sie war bestimmt für das Festspiel anlässlich der Feler des 25jährigen Bestehens des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig.

Diese Liste ließe sich noch beliebig verlängern, von Makart und Kaulbach zu Stuck, Klimt und Kokoschka. Sie alle entwarfen sporadisch Kostüme und Interessierten sich für die Mode.

Eine feste Struktur gaben diese Künstler ihren Modeexperimenten allerdings nicht. Dafür sorgten erstmals die Kunstgewerber, die 1900 in Krefeld die erste Ausstellung künstlerischer Reformkleider organisierten. Damit erklärten sie die Kleider zu Kunstobjekten. Erst die Emanzipation des Kunstgewerbes machte es möglich, Mode zur Kunst zu erklären.

Ein Kleid ist nicht synonym mit einem Kunstwerk zu setzen. Es ist ein Gebrauchsgegenstand, der für sich alleine gesehen gar nichts ist, sondern seine Vollständigkeit erst durch den Menschen erfährt, der es trägt. Das schließt natürlich nicht aus, daß es nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet wird. Seinem Ursprung nach steht es dem Kunstgewerbe nahe.

Es kam nicht von ungefähr, daß sich auf einmal Männer wie Henry van de Velde, Mohrbutter, Muthesius, Behrens, Riemerschmid und Pankok intensiv mit dem Kleid der Frau beschäftigten. Die Frau war schließlich das Zentrum, auf das sich das Formdenken des Jugendstils konzentrierte. Sie diente dem Ästhetizismus als anschauliche Metapher. Die weichen Rundungen ihres Körpers, ihre langen gewellten Haare, ihre fließenden und schwingenden Gewänder boten sich geradezu an, dekorativ verwendet zu werden. Folgerichtig lag es nahe, sie nicht nur als Motiv für Graphiken, Gemälde und Plakate zu gebrauchen (Abb. 33 und 34), sondern die Frau selbst zu gestalten.

2.1.3.1 Das Künstlerkleid

Zunächst einmal gilt es zu differenzieren, daß nicht alles, was sich um 1900 Reformkleid nannte, denselben Ursprung hatte. Es gab zwei voneinander grundsätzlich verschiedene Ansätze: auf der einen Seite der medizinisch-hygienische, für den sich Schultze-Naumburg engagierte und das sogenannte Gesundheitskleid forderte; auf der anderen Seite den ästhetischen, der das Künstlerkleid zur Folge hatte.

Die Wurzeln des Künstlerkleides muß man im englischen "aesthetic-movement" suchen. Die Bewegung wurde in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts geprägt von den Präraffaeliten und den Anhängern der "Arts-and-Crafts"-Bewegung.

Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt und John C. Millais formierten sich 1848 zur Malergruppe der Präraffaeliten. Sie versuchten ein am Mittelalter orientiertes Lebensgefühl zu kultivieren, indem sie vorwiegend mittelalterliche Bildthemen wählten; indem sie Frauen malten, die wie transluzide blasser Engel wirkten, hochgewachsen, schlank, außergewöhnlich schön. Die Gruppe reagierte auf die zunehmende Industrialisierung und Massenproduktion, indem sie Schönheit und neues Kulturbewußtsein postulierte. Durch sie wurde William Morris angeregt, die "Arts-and-Crafts"-Bewegung (Kunst und Handwerk zu gründen. Er übertrug die Grundsätze der Präraffaeliten auf das Kunstgewerbe, d.h. er reformierte das Handwerk, indem er ihm künstlerische Maßstäbe anlegte. Sein Ideal sah er im mittelalterlichen Vorbild von Gilden und Zünften. Morris setzte auf Handarbeit, aus tiefer Überzeugung lehnte er die maschinelle Massenproduktion ab. Zugleich verlangte er aber eine Kunst für Jedermann in allen Dingen. Seine Forderung, in Massen und zugleich billig zu produzieren, konnte er nicht erfüllen, weil er zugleich

auf der teuren Handarbeit beharrte. Die Utopie war von dem Gedanken beflügelt, daß die Menschen durch den täglichen Umgang mit dem schönen Gegenstand zu einer neuen Gesellschaft umerzogen werden könnten, einer mit höherem Kulturbewußtsein und dem Sinn für das Schöne.

Selbstverständlich bezog er in seine Reformpläne auch die Kleidung mit ein. Er erklärte die aufgedonnerte Kriollinnenmode, überhaupt alles Stiefe in der Kleidung, für häßlich (118).

Die alternative Kleidung, die er erarbeitete, trug z.B. seine Frau Jane Morris. Sie wurde von dem Malerkollegen und Freund Rossetti in solch einem "ästhetischen Kleid" das sie als Modell trug, photographiert (Abb. 35). Das Kleid ist extrem weit geschnitten; es fällt von den Schultern in schweren Falten, nur in der Taille von einem schmalen Gürtel gerafft. Die Ärmel wurden als Puffärmel angekraust. Es fehlen sämtliche dekorativen Elemente wie Spitzen, Borten, Stickerelen. Der Schmuck dieses einfachen, schlichten Kleides sind die Gewandfalten, ist der ungebrochene Fluß der vertikalen Linie.

Das Kleid (Abb. 36), das Elizabeth Siddal auf einem Gemälde von Rossetti trägt, ähnelt dem der Jane Morris. Einziger Schmuck sind auch bei ihr die Fältelungen des Kleides. Es unterscheidet sich von dem anderen nur durch weniger voluminös geschnittene Ärmel. Das Bild, das Elizabeth Siddal zeigt, wurde allerdings elf Jahre vor dem Morris-Foto gemalt. Das bedeutet, daß die Kleider der Präraffaeliten nicht der Mode unterworfen waren, sondern die einmal gefundene Idealform zeigten, die immer gleich blieb.

Die Gruppe wollte mit ihren Kleidern, die so unendlich weit von der modischen Norm entfernt waren, nicht die Menschheit missionieren:

"Rossetti and Elizabeth Siddal did not devise this form of dress with the intention of converting womankind. They were not dress reformers with a crusade to pursue. The costume was made for their own purposes, so that Rossetti could study how a draped skirt fell, and appreciate the qualities of the cloth hanging in a way similar to that worn in the Middle Ages." (119)

Die Kleider waren aus der Notwendigkeit entstanden, Vorlage für die Maler zu sein. Genäht wurden sie von den Frauen der Künstler, zunächst nur für den Eigenbedarf und den Freundeskreis. Zur Mode sind sie nie geworden, diese "Ästhetischen Kleider", denn für die Masse waren sie zu extravagant.

Nur wenige Jahre später beschäftigte sich ein belgischer Künstler um so intensiver mit den "Ästhetischen Kleidern" der Präraffaeliten: Es war Henry van de Velde.

Van de Velde war schon früh von der Notwendigkeit überzeugt, das Kunstgewerbe zu reformieren. Die Anstöße dazu kamen von William Morris, mit dessen Arts-and-Crafts-Bewegung sich van de Velde auseinandersetzte, indem er sich an Ort und Stelle - in London - informierte. Ein Ergebnis dieser Recherche war ein von ihm an der Antwerpener Akademie abgehaltener Kurs über die "Geschichte des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie" (1893).

Den ersten praktischen Vorstoß als Kunstgewerbler machte van de Velde als Architekturautodidakt, indem er sein eigenes Haus "Bloemenwarf" in Uccle, einem Brüsseler Vorort, selbst entwarf und einrichtete (1895). Damit hatte er gleich zu Beginn die Maßstäbe für eine Erneuerung des Kunstgewerbes gesetzt und ist mit Horta vergleichbar, der in Brüssel das Haus Tassel nach modernsten Gesichtspunkten gebaut hatte.

In sein vielbeachtetes Gesamtkunstwerk "Bloemenwarf" bezog er auch die Kleidergestaltung seiner Frau mit ein.

Für sie entwarf er Straßen-, Tee- und Hauskleider aus "seltenen exotischen Stoffen" (120), die von ihr selbst genäht worden waren (Abb. 37-39).

Damit begann für van de Velde eine Phase intensivster Beschäftigung mit der Frauenkleidung. In ganz Deutschland hielt er Vorträge und verfaßte Aufsätze, in denen er seine Gestaltungsprinzipien erläuterte. Seine bedeutendste Publikation war "Die künstlerische Hebung der Frauentracht" aus dem Jahr 1902. Den Höhepunkt erfuhr seine Arbeit in der Krefelder Ausstellung "Künstlerischer Reformkleider" (1900) - der ersten ihrer Art - an der außer ihm beteiligt waren: Margarete von Brauchitsch, Curt Hermann, F.A. Krüger, Alfred Mohrbutter, Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid, Paul Schulze und Hugo van der Wonde (121).

Er, wie auch seine Krefelder Kollegen, wollten weg vom Modediktat, das, von Geschäftsinteressen errichtet, den Menschen zum Sklaven der Mode degradiert (122).

Der Fehler, den van de Velde der Mode anlastete, liegt aber nicht allein in ihrem ständigen - von Profitgier bestimmten - Wechsel begründet. (Er selbst spricht dementsprechend auch nie von "Mode", sondern immer vom Reformkleid, also von "Kleidung".) Was seiner Ansicht nach für künstlerisch empfindsame Menschen unerträglich ist, das sind die vernunftwidrige Formgestaltung des Kleides und ein sinnloses Dekor:

"Jede Spur von Nähten war verschwunden ... Man sollte meinen, sie wären mit etwas ganz anderem gemacht, als mit Nadel und Garn. Dieser Höhepunkt wurde gelobt und gepriesen. Man staunte die "französische Virtuosität" an, die es fertig brachte, aus tausend Kleinigkeiten ein Kleid zu machen. Diese Kleinigkeiten hängen zusammen, aber man weiß nicht wie und wo, sie umhüllen irgend etwas, aber man weiß nicht was." (123)

Der oberste Grundsatz, nach dem van de Velde gestaltete, war der der Konstruktion.

"Sehnsucht nach neuer Harmonie und neuer ästhetischer Klarheit; Ihr folge Ich, indem Ich im Kunstgewerbe das meiner Ansicht einzig gültige Prinzip der Konstruktion verkünde. Und Ich erstrecke diesen Begriff des Konstruktionsprinzips soweit, als er nur immer möglich ist: auf die Baukunst wie auf das Hausgerät, auf die Kleidung und auf den Schmuck." (124)

In diesem Punkt unterscheidet er sich wesentlich von anderen, z.B. von Mohrbutter, der das autonome Ornament, die dekorative Spielerei auf dem Kleid verwirklichen wollte; oder von Peter Behrens, der - das andere Extrem - nicht einmal ein funktional begründetes Ornament gelten lassen wollte, und jeglichen Schmuck für ein Kleid ablehnte.

Der Grundsatz der Konstruktion bezieht sich bei van de Velde auf den Aufbau der Kleidung, der stets sichtbar bleiben soll. Z.B. werden Nähte und Schnittlinien betont, bleiben also sichtbar. Da sich das Kleid dem natürlichen Körperbau anpassen soll, wird auf ein Korsett verzichtet, statt dessen betont er den Oberkörper durch horizontale Linien und Ornamente und läßt dann das Kleid in vertikale Richtung ausschwingen (siehe Abb. 38, 39).

Der Grundsatz der Konstruktion bezieht sich ebenso gut auf das Ornament, das bei van de Velde Kleidern keine verzierende Funktion haben darf. Es wird als "eigenes organisches Leben" aufgefaßt (125). Es wird appliziert auf Schultern und Rücken, um dort die tragende Funktion (das Kleid ohne Korsett findet seinen Mittelpunkt und Halt ja nicht mehr in der Taille, sondern an den Schultern) zu akzentuieren; betont die Längsachse und kommt auf dem Saum vor, dem Kleidabschluß. Auf diese Weise wird die Schnitttechnik des Kleides mit dem Ornament nachvollzogen.

Van de Velde vermeidet strikt das naturalistische Ornament, dessen Formen der Pflanzenwelt entlehnt sind - er wurde zum Vorreiter des abstrakt linearen Ornaments:

"Ich habe eine Form der Ornamentik aufstellen wollen, welche der Willkür der Künstlerphantasie nicht mehr frei die Zügel schließen ließ, ebenso wenig wie dies einem Ingenieur für die äußere Form einer Lokomotive, einer eisernen Brücke oder einer Hütte verstattet wäre." (126)

In diesem Zitat kommt die geistige Verwandtschaft van de Veldes zum Ausdruck, die ihn mit der Ingenieurbaukunst der Jahrhundertwende verbindet. Die Architekten befreiten sich damals von der historisierenden Bauweise, in der beliebige Versatzstücke auf die Fassaden montiert wurden und einen historischen Baustil implizierten, der ein Konglomerat aus vielem Disparatem war und den Verwendungszweck des Gebäudes außer acht ließ. Als Reaktion wollte man eine sachliche, funktional bedingte Gestaltung und man lehnte sich bei der Suche an das an, was man aus anderem Bereich kannte, der Ingenieurbaukunst. Diese war immer zweckbetont. Das Vorhaben der neuen Architekten wurde begünstigt dadurch, daß neue Baustoffe entdeckt wurden, wie Eisen, Stahl, Beton und Glas und die Skelettbauweise. Das Erscheinungsbild des Hauses richtete sich nun nach Verwendungszweck und innerem Aufbau. Zu einem Sinnbild des neuen Gedankens wurde der Pariser Eiffelturm von 1889. Zu der neuen Architektenavantgarde gehörten Peter Behrens, Adolf Loos, Josef Hoffmann und Otto Wagner.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß viele Architekten um 1900 auch Kleider entwarfen. Meist natürlich für ihre Ehefrauen, denn in moderne Architektur paßten die rauschend komplizierten fin-de-siècle-Toiletten ebensowenig wie ein Reformkleid in die gründer-

zeitliche Luxusphäre. Man weiß von Kleiderentwürfen Martin Dülfers, des Münchner Jugendstilarchitekten, für dessen Frau Käte (127), von Olbrich, Behrens, Hoffmann und Loos, der sich theoretisch zur Frauenkleidung äußerte. Die Beziehung findet ihren Nenner in der Idee des Gesamtkunstwerkes, das die völlige Durchgestaltung der Umgebung fordert und vor dem menschlichen "Inventory" der Wohnung nicht halt macht. Daher das Interesse der Architekten für Mode. Als weiteres Moment kommen noch die ähnlichen Konstruktionsprinzipien dazu; man kann ein Kleid nach architektonischen Gesichtspunkten aufbauen. Gottfried Semper ging darauf in seinem Buch "Der Stil" ein. Er meint, das Studium der Kostüme sei auf das engste mit dem Studium der Baukunst der verschiedenen Völker verbunden; das Prinzip der Bekleidung hätte auf den Stil der Baukunst zu allen Zeiten großen Einfluß gehabt (128). Ein Beispiel dafür wäre die klassische hellenische Kleidung, mit ihrem geraden, sorgfältigen Faltenwurf, der die Figur des Menschen schlank und hochgewachsen erscheinen läßt wie die Säulen der antiken Tempelbauten; oder das Renaissancekostüm, das von horizontalen Linien bestimmt war und ausgesprochen massiv, fest und schwer wirkte, wie die italienischen Palazzi der Farnese, Medici und Pitti.

Die Affinität von Mode und Architektur um 1900 besteht in der materialgerechten Verarbeitung, der Betonung der Konstruktion und der radikalen Absage an die Vergangenheit, also dem Lossagen von funktionslosen Verzierungen.

Für van de Velde bedeutete aber die Reform des Kleides noch mehr als die formale Erneuerung. Für ihn vollzog sich darin der Schritt zur "künstlerischen Gestaltung", also zur Kunst. Die Krefelder Reformkleid-Ausstellung vertrat diesen Anspruch in der Öffentlichkeit:

"Diese Ausstellung faßte eine Menge individueller Anstrengungen zusammen und gab ihnen die erste Weihe. Sie hat die Tragweite eines bedeutsamen Ereignisses, weil sie Wiederholung in sich trägt: von heute an sind Ausstellungen von Damenkleidern in die Kategorie von Kunstausstellungen eingereiht. Sie werden sicherlich von Zeit zu Zeit stattfinden neben den Gemälde- und Skulpturen-Ausstellungen und den in letzter Zeit anerkannten Vorführungen von Werken der angewandten Kunst." (129)

Tatsächlich setzte ein regelrechter Boom auf das "Künstlerische Kleid" ein. In Dresden wurden auf der "Internationalen Kunstausstellung" (1901) sieben Frauenkleider gezeigt. In Leipzig und Berlin fanden Ausstellungen statt, die umfangreich (bis zu 100 Modellen) das Reformkleid präsentierten. Für zusätzliche Verbreitung sorgten die Kaufhäuser: Maßgebend war das Beispiel des englischen Kaufhauses "Liberty", das schon 1884 eine Abteilung für "Ästhetische Kleider" eingerichtet hatte und so auf den von Morris und Präraffaelliten entworfenen Stil reagierte. In Berlin war es das Unternehmen "Wertheim", das sich der neuen Mode anschloß und sogar eine Ausstellung organisierte (1904) innerhalb der Abteilung mit künstlerischen Frauenkleidern.

Was solche Verkaufsausstellungen anboten, hatte natürlich mit der strengen Konzeption eines Henry van de Velde nicht mehr viel zu tun. Diese Mode war dem Geschmack des Publikums moderat angepaßt, ähnelte der gängigen Kleiderästhetik, war gefällig und tragbar, nur eben ohne Korsett konzipiert (130).

Das übergeordnete Prinzip des Künstlerkleides war das der Schönheit. Den reformatorischen Neuansatz, den die Künstler aufgriffen, war der hygienisch-gesundheitliche. Die Idee des "Gesundheitskleides" bot die ideologische Stütze, die ethische Basis, die der Weltanschauung und Lebens Einstellung von Männern wie Behrens, van de Velde, Mohrbutter und Muthesius entgegenkam.

Künstler wie die Impressionisten, Kubisten oder Fauves kreierten niemals eine Mode, die mit ihren künstlerischen Absichten korrespondierte. Obwohl sie in der Kunst völlig neue Anschauungen entwickelten, waren sie an keiner Lebensreform interessiert und wollten schon gar nicht ihre Umwelt missionieren.

Die Künstler aus dem Umkreis des Jugendstils dagegen arbeiteten mit Reformern wie Schultze-Naumburg zusammen, der "Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung" (1901) veröffentlicht und die Berliner Reformkleidausstellung 1902 organisiert hatte.

2.1.3.2 Das Reformkleid

Die Lebensreformbewegung um 1900 - zu der man auch das Reformkleid zählt - setzte sich aus verschiedenartigsten Gruppierungen zusammen. Als Ausgangsbasis wirkte die neuentdeckte Freude am eigenen Körper, die Sensibilisierung des natürlichen Körpergefühls, folgerichtig ein Streben nach gesundem und natürlichem Leben. Zu den Vertretern gehören die Anhänger des Antialkoholismus, die Freunde von Sport und Gymnastik, Körperpflege, Nacktkultur, Naturheilkunde, Vegetarismus (131). Dazu zählt auch die emanzipatorische Bewegung, die für die berufstätige Frau im Industriezeitalter praktische Kleider forderte, die weder gesundheitsschädlich noch körpererregend sein sollten (132). Die Mode widerspreche nach Schultze-Naumburg (133) völlig der natürlichen Bestimmung der Frau, denn sie schnüre den Leib ein und beeinträchtige die Gebärfähigkeit. Deswegen sei sie "lebensfeindlich" und "decadent". Sein erstes Gebot lautet dementsprechend: Eine enge Taille ist häßlich, weil sie die Harmonie des Körpers zerreißt (134). Besorgnis wegen der Gebärfähigkeit

der Frauen, um einen gesunden und starken Nachwuchs, leitete auch Ärzte und Naturforscher wie Heinrich Lahmann und Gustav Jäger an, die wissenschaftlichen Grundlagen der Reformkleidung zu erarbeiten. Jäger wollte die in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts übliche Leinenunterbekleidung durch eine wollene ersetzen, um eine stärkere Luftdurchlässigkeit zu erzielen. Wolle sei hygienischer als Pflanzenfasern, weil sie die Ausdünstungen des Körpers besser auffange (135).

Lahmann entwickelte eine Reformbaumwolle, weil er - ein Kritiker Jägers - Wolle für hautreizend hielt. Baumwolle sei luftdurchlässiger, sauge den Schweiß auf und verkühle weder die Haut noch reize oder erhitze sie (136). Er sah in der Neugestaltung der Frauenkleidung - und damit meinte er außer dem Material v.a. die Abschaffung des körperfeindlichen Korsetts (137) - eine Mitbedingung, und zwar keine geringe bei der Befreiung der Frau, denn "die Modesklavin sei bei der Wiedergeburt der Menschheit unbrauchbar." (138)

Der Geist der Reform sollte aus einer "edleren und reineren" Auffassung vom Wesen der Frau (139) erwachsen. Aufgabe des Kleides war nicht, die Individualität der Trägerin zu unterstreichen, sondern sie sollte Ausdruck desjenigen sein, was einem Volke geistig gemeinsam sei und darum auch äußerlich gemeinsam sein dürfe (140). Dahinter stand die Idee eines "erhöhten Menschentums" (141). Diese Erwartung verheiß den Aufbruch zu neuen Ufern. Der neue Mensch sollte erzogen werden, für den Schönheit gleichbedeutend mit "Natürlichkeit" war und der, eben weil er das "Natürliche" wollte, sittlich handelte. Die Mode, die von Haus aus verspielt, unlogisch, um nicht zu sagen überflüssig und kapriziös ist, wurde schlagartig zu einer äußerst ernsten, ja felerlichen Angelegenheit.

Das Kleid, das Ideal für den felerlichen Anlaß war, konn-

te nach Schultze-Naumburg nur ein "Gewand" sein. Darunter verstand er die "uralte Gestalt aller verhüllenden Frauenkleidung, die lose umgelegte faltige Hülle" (142) (Abb. 40, 41). Dieses Kleid fällt von den Schultern lose zu Boden, nur von einem Gürtel dicht unter der Brust gerafft. Es schmückt die Frau durch die großzügige Linie und zwingt ihr eine erhabene Haltung auf, ein würdiges Schreiten, wie es bei der Toga der Griechen der Fall war.

Als zweiter Haupttyp kam das profane "Kleid" in Frage. "Es muß enganlegend und warm sein; man muß es rasch und einfach anziehen können, und jede nicht widerstandsfähige Zutat muß vermieden werden." (143) (Abb. 42, 43)

Diese Kleidung setzte sich von allen modischen Trends ab, weil sie von einer angeblich "höheren" Einstellung zur Frau zeugte und damit etwas anderes als nur Mode war. Sie wurde zur Tracht für die auf Naumburgs Ideologie Eingeschworenen.

Im folgenden werden wir sehen, daß die "Gewänder", wie Schultze-Naumburg sie definierte, mit ihren formalen Anklängen an das Empirekleid und den griechischen Chiton als Kostüme für das Theater der Reformer aufgenommen wurden beziehungsweise sich in den Kostümen der Ausdruckstänzer wiederfinden.

2.2 Das Theater der Darmstädter Künstlerkolonie

Die Darmstädter Künstlerkolonie machte Geschichte, als sie 1901 mit ihrer Ausstellung "Ein Dokument Deutscher Kunst" an die Öffentlichkeit trat. Im Rahmen dieser wichtigen Ausstellung des Kunstgewerbes in Deutschland gab es ein Theaterprojekt, dessen Protagonisten Peter Beh-

rens, Georg Fuchs und Josef Maria Olbrich waren. Zum erstenmal war damit in Deutschland ein Experimentierfeld geschaffen worden für Theaterreformvorschläge, die eine Stil-Raum-Bühne mit entsprechenden Stilkostümen verwirklichen wollten.

Bevor ich auf das Theater näher eingehe, stelle ich einige Gedanken voran zur Darmstädter Künstlerkolonie - einiges zu der Atmosphäre, aus der die Theateridee geboren worden war.

Als der erst 23jährige Ernst-Ludwig die Reglerung in Darmstadt antrat, kam ein den Künsten aufgeschlossener Mäzen an die Macht. Er selbst war fasziniert von der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung; engagierte für den Schloßumbau den englischen Architekten Charles-Robert Ashbee und gab dem Kunstgewerbe einen modernen Impetus, indem er sieben jungen Lehrkräften anbot, in Darmstadt ihre künstlerischen Ideen - ohne jegliche Restriktion - zu verwirklichen. Diese sieben waren Peter Behrens, Rudolf Bosselt, Paul Bürcks, Hans Christlansen, Ludwig Habich, Patriz Huber und Josef Maria Olbrich.

In dieser optimalen Situation arbeiteten alle Beteiligten systematisch auf die Kulmination hin, die Ausstellung "Ein Dokument Deutscher Kunst". "Durch sie wurde die Bezeichnung "Darmstädter Kunst" zu einem feststehenden Begriff; durch sie wurde das hessische Kunstgewerbe spürbar beeinflusst und die Verbesserung der Kunstgewerbeschulen eingeleitet, und nicht zuletzt gewann die Junge Stilbewegung um die Jahrhundertwende durch das Darmstädter Beispiel an Bedeutung." (144) Der große Plan war, das Leben und die Kunst zu verbinden, indem Kunst als Zweckkunst aufgefaßt wurde, die half, das ästhetische Ideal der "Lebenserhöhung durch Kunst" zu verwirklichen.

Ästhetisiert wurde die gesamte Umgebung: Es begann mit der Architektur der Kolonie, mit dem Ernst-Ludwig-Haus, das die Künstler-Ateliers beherbergte; mit den Wohnhäusern der Künstler, die von Olbrich entworfen waren, für jeden einzelnen individuell durchgestaltet, bis auf die Bestecke und Farben der Inneneinrichtung. (Nur Behrens war eine Ausnahme, weil er sich sein Haus selbst entwarf.) Die Künstlerhäuser fungierten zugleich als perfekte Anschauungsobjekte, als nachahmenswerte Beispiele für das Publikum.

Zur ästhetischen Umgebung zählten außerdem die Künstlerkleider, die die Ehefrauen trugen.

Und nicht zuletzt gehörte zu dem Darmstädter Konzept ein Theaterbau, der zunächst nur als ein Provisorium während der Dauer der Ausstellung geplant war. "Erst wenn auch die Feste des Menschen künstlerisch vollkommen nach dem neuen Gesichtspunkten gestaltet werden konnten, war endlich die Harmonie zwischen Kunst und Leben vollzogen." (145)

Die Harmonie des Lebens suchte Behrens in den "welterglänzenden Festen vergangener heiterer Völker, in der nahen Freude eines Wiedersehens" (146). Er meinte also von Anfang an nicht das Theater, sondern das F e s t , das er wiederbeleben wollte. Das wird auch deutlich in dem Titel seines Buches, in dem er etwa zur selben Zeit (1900) seine Theaterpläne näher erläutert: "Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols."

Mit diesen Ideen stand Behrens nicht alleine, sondern er war inspiriert worden von Georg Fuchs, der als journalistischer Mitarbeiter Kochs an der neu herausgegebenen Zeitschrift "Deutsche Kunst und Dekoration" in Darmstadt tätig war. Fuchs war es auch, der bereits vor Behrens einen Beitrag publiziert hatte, der als Vorentwurf und Diskussionsgrundlage der theatralischen Pläne

der Künstlerkolonie galt, und zwar: "Von der stilistischen Neubelebung der Schaubühne" (147).

Die Ausstellung wurde mit einem Festakt eröffnet: mit dem "Zeichen", das Georg Fuchs verfaßt hatte und bei dem Behrens - das erste und einzige Mal in Darmstadt - die Aufgaben des Regisseurs und Kostümausstatters übernahm.

2.2.1 "Das Zeichen" - Fuchs und Behrens arbeiten zusammen

"Das Zeichen" war eine "festliche Dichtung" in Strophen und rhythmischen Versen, vorgetragen von einem Chor, einem Mann, einer Frau und einem Verkünder (148). Thema war das Geheimnis, das der Verkünder enthüllen sollte. Das Geheimnis wurde durch einen großen Diamanten dargestellt als "Sinnbild neuen Lebens" (149). In einem symbolisch-sakralen Akt wurde der Diamant enthüllt und der Menge präsentiert.

So wie der Diamant durch chemische Metamorphose aus Kohlenstaub zu dem strahlenden Kleinod wird, so sollte die Menge erhöht und erleuchtet werden durch die Ausstellung. Der Anspruch des "Zeichens" gipfelte in der symbolischen Handlung in einem Weibespiel, einem "Menschheitsfestspiel" (150).

Das Spiel fand statt auf der breit angelegten Freitreppe vor dem Ernst-Ludwig-Haus, das damit als Kulisse diente (Abb. 44).

Der Verkünder ist auf dem Foto nach vorne getreten, hat sich aus der Chorgruppe gelöst und hält der Menge den Diamanten entgegen. Er trägt einen weiten Schleppmantel in Rot und Gold (151). Dieser scharlachrote Mantel ver-

weist nicht nur auf liturgische Gewänder (Assoziationen zu Eucharistiefelern werden wach, bei denen der Geistliche im Ornat der Menge den Wein und das Brot entgegenhält). Der Mantel kann auch eine Affinität zum Rotmantel der Alchimisten haben:

"Der Rotmantel ist ein wichtiger Begriff bei den Alchimisten. Die Herstellung von rotem Rubin Glas z.B. wird von den Alchimisten als ein Vorgang verstanden, bei dem der Sonne, d.h. dem Gold, der Rotmantel "ausgezogen wird". (152)

Im Übertragenen Sinn bedeutete das, daß der Verkünder im Besitz der Essenz, d.h. der Wahrheit und Erkenntnis ist, wie das neue erstrebte Leben in Schönheit und Harmonie zu verwirklichen sei.

Der Chor, gemischt aus Männern und Frauen, trägt einheitlich weiße Gewänder; die Frauen sind mit bunten Blüten im Haar geschmückt, die Männer mit grünen Kränzen. Der Schnitt der Gewänder ist weit und schlicht, geschlechtsneutral und erinnert an das stilisierte griechische Gewand. Diese Simplität wurde von Behrens gewählt, weil die Spieler wie von selbst durch das Gewand in würdiges, langsames Schreiten fallen konnten - Kleidung bestimmt ja das Körpergefühl und die Haltung. Außerdem bot das Schlichte dem Publikum keine Chance, abgelenkt zu werden durch attraktive Kleidung und erregende Farbakkorde - es konnte sich ganz auf die felerliche Handlung, die rhythmische Sprache ("Der Schauspieler spreche die Verse metrisch") (153) auf Pose und Pathos konzentrieren.

Das Gewand, das festlich wirkt, eben weil es einfach und streng geschnitten war, weil es äußerlich an klassische Vorbilder erinnerte, entspricht dem Idealen Kostüm von Behrens, wenn er von der "großen Linie" und den "klaren Formen" spricht:

"Auch die Kostüme sollten nicht nach Stil oder Mitleuechtheit, die an sich kein Hindernis sind, gewählt werden, sondern ihnen sollte v.a. die Sorgfalt zugewendet werden, durch die sie die Bildwirkung des farbigen Reliefs erhöhen können. Durch die Anordnung der Kostüme von dieser Absicht aus werden sie nicht wie Maskerade wirken, sondern als notwendige und harmonische Teile des Ganzen erscheinen. Dann wird auch bei den Kostümen weniger das Detail, als die große Linie bedacht werden müssen, die die Möglichkeit gibt, die Bewegung der Figuren charakteristisch zu unterstützen. Vor allem aber sucht man Kontraste im Valeur, wie auch in der Farbe, denn das Bild soll in sich gegliedert sein, und der Tonwert der Kostüme soll einmal dazu helfen, die Figuren voneinander abzuheben, zum anderen, sie in Gruppen zusammen zu schließen." (154)

Auf die dekorative Funktion, die Behrens den Kostümen zuweist, soll später noch eingegangen werden. Zunächst einmal liegt es nahe, die Forderung nach der "großen Linie", die die Figuren charakteristisch unterstützt, zu vergleichen mit den Reformkleidentwürfen von Behrens; inwieweit sich seine Forderungen in Bezug auf Kunst (Bühne) und Leben (Kleidung) decken.

Behrens nahm, wie schon erwähnt, an den Ausstellungen von Künstlerkleidern teil. (Auch auf der Mathildenhöhe in Darmstadt wurde 1901 eine Kollektion Damenkleider gezeigt, die Lilli Behrens, die Frau des Künstlers entworfen hatte (155). Doch unterscheiden sich seine Kleider von denen Mohrbutters oder van de Veldes durch ein radikaleres Ornamentverständnis und eine andere Schnitzauffassung (Abb. 45-47).

Das silbergraue Hauskleid (Abb. 47), das wie seine sämtlichen Kleidentwürfe in den Jahren 1901 und 1902 entstanden sein muß (156), ist ein prototypisches Beispiel. Streng und sachlich bedeckt es den ganzen Körper, vom hohen Stehkragen zu den langen Ärmeln, die das Handge-

lenk eng umschließen. Das Kleid fällt leicht glockig ausgestellt bis auf den Boden. Es wird - auch typisch für Behrens-Kleider - von senkrechten Teilungsnähten bestimmt: eine durchgehende Knopfleiste in der Mitte und weiteren rings herum verteilten Nahtlinien. Die Nähte wurden in schwarzem Atlas-Paspoll ausgeführt und heben sich stark kontrastierend vom silbrigen Grund ab. Der strenge Linearstil, der auffälliges Dekor vermeidet, auf verspielten Zierat verzichtet (nicht einmal ein funktionsbetontes, abstraktes Ornament, das van de Velde zuläßt), wirkt herb, frostig und ausgesprochen "männlich" nach Heinrich Pudors Empfinden (157). Wenn Pudor die gefällige Form vermißt, so heißt das doch nur, daß die Kleider sichtbar von einem Architekten nach Konstruktionsprinzipien "gebaut" worden sind - puristisch reduziert auf Linie und Farbe; sehr dezente Farbe: ein kühles silbergrau, schwarz - auf jeden Fall einfarbig.

"Kleidung soll als selbständig schönes Bild zur edelsten Darstellung des allgemeinen Menschlichen beitragen." (158) Behrens verlangt in diesem Satz eigentlich Unmögliches. Er will das Kleid verstehen als autonomen Träger der allgemein menschlichen Idee. Diese Aufgabe kann nie erfüllt werden, da das Kleid nicht autonom, d.h. kein Kunstwerk sein kann, sondern erst durch den Menschen, der es zu tragen versteht, lebt und etwas aussagt. Ein Kleid kann kein "schönes Bild" sein, hinter dem sich ein Individuum versteckt, hinter dem es zurücktritt. Im Gegenteil: das Individuum, dessen Charakter und dessen Temperament bestimmen im wesentlichen den Eindruck des Kleides. Der Individuelle Mensch scheint jedoch bei Behrens gar nicht im Mittelpunkt zu stehen, sondern der Mensch als Träger der Idee eines edleren und höheren Menschentums.

In diesem Punkt entfernt sich Behrens gar nicht so weit von van de Velde, der die Einführung einer "Zwangstol-

lette" (159) für wünschenswert hält.

Van de Velde behauptet z.B. "die Häßlichkeit einer verschiedenenartig gekleideten Menge erregt unseren Widerwillen." (160) Man kann kaum nachvollziehen, was er damit meint, denn der Reiz der Verschiedenheit ist doch unbestritten, weil bunter und lebhafter als die Uniformität, die immer etwas von Zwang an sich hat. Der Wunsch nach Uniformität entspringt der Doktrin eines Ästheten, der glaubt, "daß ein wirklich gut entworfenes Kleid jede Frau kleiden wird. Beruht seine Schönheit auf den Grundsätzen der Konstruktion und seiner Ornamentik, so kann es nicht dadurch verlieren, daß Frau A anstatt Frau B es trägt." (161)

Dieser Glaube ist in der Geschichte der Mode nie bestätigt worden. Er verkennt den Menschen, der seine Eigenart - die er schließlich für sich allein beansprucht und nicht in tausendfacher Vervielfältigung erleben möchte - in der Kleidung gespiegelt wissen will. (Anna Muthesius - eine Frau unter den vielen Männern der Bewegung - hat das erkannt und zum obersten Prinzip ihres Designs die Individualität und Wahrung der Einzigartigkeit des Menschen gemacht. Ergebnis waren die "Eigenkleider".

Selbst wenn Kleidung der Ausdruck von Gruppenzugehörigkeit ist, wie z.B. bei Sekten oder Künstlergruppen (Bauhaustracht!), schleichen sich schnell die vielfältigsten Abweichungen ein, die den einzelnen aus der Masse heben.

Ein Argument, das van de Velde für die "Zwangstollette" anführt, ist eine sittliche Haltung. Die sittliche Haltung, die ihm vorschwebt, gleicht einer schönen Utopie:

"Augenblicklich genügt es, grundsätzlich die Schönheit des Uniformen, wie es auch sein mag, anzuerkennen und zu untersuchen, wieviel unsere geselligen Zusammenkünfte an Würde gewinnen würden, wenn sie aufhörten, die Arena zu sein, auf der sich die

Frauen - so tüchtigweise - gegenseitig bekämpfen mit den unsinnigen und verwirrenden Mitteln, mit denen Ihre SchneiderInnen sie ausrüsten." (162)

Dieses sittlich-moralische Element schwingt auch bei den Entwürfen von Behrens mit; es hat etwas Weltverbesserliches an sich. Seine Kleider vermeiden jede erotische Ausstrahlung, anmutigen Charme; sie schmeicheln nicht, sondern wirken betont kühl, ohne Raffinement - obwohl der Reiz der klaren Linie nicht unterschätzt werden darf.

Die sinnenfeindliche Gestaltung ist nur konsequent, denn Behrens verstand das Kleid schließlich als "selbständig schönes Bild zur edelsten Darstellung des allgemein Menschlichen" (163) - also als Ausdruck von hehren Idealen.

Hier drückt er mit anderen Worten dasselbe aus, das ihn auch in seinen Kostümentwürfen bestimmt: Die Kostüme der Hauptdarsteller seien als selbständige Kunstwerke zu betrachten (164); oder wie weiter oben bereits zitiert, ist es stets die Bildwirkung, das Bild, der Kontrast, der Valeur, der ihn interessiert, wenn er von Kostümen spricht. Man spürt, daß Behrens als Architekt denkt, nur mit Linien, Formen und Farben umgeht und deswegen dazu neigt, den Menschen auf der Bühne ornamental zu verwenden - als dekorativ bewegtes Element des Bühnen-"Bildes". Wo das Theater aber nur benutzt wird, um den Kultus des schönen und vorbildlichen Geschmacks zu feiern, da wird es mißachtet und abgeschafft; da gibt es keine Überraschung, keine Faszination, kein lebendiges Spiel mehr.

Vorbild für die Theaterpläne Behrens' war die "Lebensmesse" von Richard Dehmel. Ursprünglich plante Behrens, die "Lebensmesse" in Darmstadt aufzuführen - dazu kam es nicht; sie wurde erst 1909 in Hagen realisiert. Behrens begriff sie als vorbildlich für ein Theater aus dem Geiste des Kultes, des Festes. Schon der Titel "Messe" läßt

Mystisches mitschwingen. Bereits 1901 äußerte sich Behrens theoretisch zu dem geplanten Bühnenprojekt in der Zeitschrift "Rheinlande I" (1901) (165).

Anhand seiner detaillierten Kostümangaben wird noch einmal deutlich, wie sehr er das Kostüm dekorativ auffaßt:

Die Mütter trugen lange faltige Seldengewänder in verschiedenen Grautönen, die zusammen mit den weißen Kleidern der Kinder einen silbergrauen Ton ergaben. Kontraste der Farb- und damit auch der Stimmungswerte ergaben sich in der Gegenüberstellung von Chor und Einzeldarstellern; wenn z.B. der Held ganz in Rubinrot gekleidet vor der in dunkelblau gekleideten Gruppe der Greise stand, oder der silbergrauen der Mütter (166).

Wirkungsvoll wurde der Kontrast auch beim "Zeichen" eingesetzt, wo der Chor die weißgekleidete Kulisse bildete für den scharlachroten Verkünder.

Der Chor steht für Masse und wird einheitlich gekleidet - so wie van de Velde's "Zwangstollette" für die Wirklichkeit gedacht war. Die Farben sollten unaufdringlich sein, auf eine Grundfarbe abgestimmt, "da in der Beschränkung auf die eine dominierende Farbe eine gesteigerte Stimmung erzeugt werden konnte." (167)

Das Konzept der einen Grundfarbe verfolgte auch Ernst Stern bei Reinhardt. In Darmstadt wie in Berlin ging es um die Überwindung des Naturalismus, um den unreflektierten Einsatz von bunten und inkohärenten Kostümen. Die beschränkte Farblichkeit garantierte die gesteigerte Stimmung im Dienste der Harmonie von Drama, Darstellung, Musik, Bühne etc. Nur bei Reinhardt diente es dem Theaterspiel, bei Behrens der Idee von der Erhöhung des Menschen.

2.2.2 "Spiele" - Josef Maria Olbrich in Darmstadt

Josef Maria Olbrich war führendes Mitglied der Wiener Sezession. Er hatte 1898 mit dem Ausstellungsgebäude für die Sezession für Aufsehen gesorgt und galt als begabter Aufsteiger unter den Architekten. Sein Hauptwerk konnte er allerdings nicht in Wien vollenden, sondern in Darmstadt, wohin er 1899 durch Großherzog Karl-Georg berufen wurde. Er drückte dem architektonischen Erscheinungsbild der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe seinen Stempel auf. Bei der Verwirklichung seiner Pläne kam ihm zugute, daß er sich mit dem Großherzog hervorragend verstand und diesen für alle seine Ideen gewinnen konnte.

Durch diese starke persönliche Verbindung gelang es Olbrich auch, die Arbeit für das Ausstellungstheater zu übernehmen, für die eigentlich Peter Behrens prädestiniert gewesen wäre. Über die Theaterarchitektur hinaus entwickelte Olbrich den Spielplan für die gemischten Abende aus gespielten Szenen, gesprochenen Texten, musikalischen Zwischenspielen usw., er studierte das Programm ein und entwarf die Kostüme und Dekorationen.

Dem Theaterkolen Olbrich stand ein erfahrener Kenner des Theaters zur Seite, Hermann Bahr. Bahr hatte Olbrich in Wien anlässlich der ersten Sezessionsausstellung kennen und schätzen gelernt und war ihm als Mitarbeiter nach Darmstadt gefolgt. Dort entwickelte sich eine fruchtbare Zusammenarbeit, bis Olbrich seine Theaterarbeit aufgab, weil sich der erwartete Erfolg nie einstellte und weil ihm die Künstler-Kollegen neideten, daß er erwog, das Darmstädter Theater überhaupt alleine zu machen. Die Gruppe warf ihm Unkollegialität, Selbstherrlichkeit und Überheblichkeit vor (168). Hermann Bahr ging später nach Berlin zu Max Reinhardt.

Die einzige einigermaßen zu rekonstruierende Theaterarbeit Olbrichs sind die "Spiele" von Wilhelm Holzamer, die 1901 während der Darmstädter Ausstellung aufgeführt wurden, in der Regie und Ausstattung Olbrichs. Rückschlüsse auf diese Aufführung lassen Illustrationen Olbrichs für die 1901 bei Eugen Diederichs in Leipzig gedruckte Buchausgabe der "Spiele" zu. Jedes der neun Spiele wurde mit einer Zeichnung eingeleitet, die den Bühnendekorationen der Aufführung wohl entsprechen. Andere Bühnenbildentwürfe existieren nicht (169) und so geben die Zeichnungen den einzigen Anhaltspunkt. Ähnlich ungesichert sind die Kostümskizzen. Aus dem Olbrich-Nachlass sind 18 unterschiedlich große, teilweise mit Bleistift, teilweise mit Feder ausgeführte Figurinen bekannt, von denen einige in zarten Farben leuchtend sind (170). Da die Figurinen keine Titel haben, könnte es sich um reine Phantasien, um Stilübungen handeln. Jutte Boehe, eine Intime Kennerin des Jugendstiltheaters, ordnet die Figurinen allerdings den "Spielen" zu. Ein bestätigender Hinweis in dieser Richtung wären die identischen Farbangaben in den Regieanweisungen Holzamers und den vorhandenen Figurinen Olbrichs.

Die "Spiele" von Holzamer gelten eigentlich weniger als Dramen, sondern eher als Stimmungsbilder. Die einzelnen Szenen sind äußerst knapp, von höchstens fünf bis zehn Minuten Spieldauer, in denen sich natürlich keine vielschichtige Handlung entwickeln kann, eher flüchtige Eindrücke, eben Stimmungen und Gefühle skizziert werden, mit beinahe lyrischer Sprache.

In seinem "Welhespiel" oder dem Spiel "Krone des Lebens" deutet Holzamer das Überirdische, Unfaßbare an. Den Spielen "Die Prinzessin und der Page" und "Brunnenzauber" gibt er die Form des melancholischen Märchens; dem Spiel "Elfen und Faune" eine heiter verspielte.

"Spleie", das sind "Romanzen des Inneren Lebens" (171), die zart andeuten, ein wenig Mystik und viel Symbolik geben und ihr belgisches Vorbild Maurice Maeterlinck nicht verleugnen können.

Da die "Spleie" in zwei Gruppen auseinanderfallen, einer pathetisch-weihevollen, zu der das "Weihespiel" und "Die Krone des Lebens" gehören, und einer flüchtig impressionistisch heiteren, unterscheiden sich auch die Figürchen Olbrichs stilistisch in zwei Gruppen:

Die "pathetischen" Figürchen zeigen "fast architektonisch gebildete, statuarisch wirkende Frauengestalten, die in heraldisch-strenge, priesterliche Gewänder gekleidet sind." (172) (Abb. 48-52) Diese Kostümzeichnungen weichen entschieden von dem Ideal des griechischen Gewandes ab, wie es von Behrens im "Zeichen" beschworen wurde; der felerliche Ausdruck ist aber identisch.

Der Aufbau des Kostüms ist zweiteilig: Ein weites, faltenreiches Untergewand in Weiß mit langen, ebenfalls weiten Ärmeln, die am Handgelenk zusammengefaßt sind; in der Form erinnert es an priesterliche Alben. Die verschwenderische Weite wird von den steifen Stoffbahnen des Überkleides gebändigt, das von den Schultern schwer herabfällt. Dieses Überkleid ist starkfarbig, entsprechend den Regelanweisungen Holzamers für "Die Krone des Lebens": in Scharlachrot, der Symbolfarbe für die "Liebe", in Blau für die "Treue" und in Grün für die "Hoffnung".

Die Figürchen wirken felerlich und zeremoniell, weil sie ihre weiten Gewänder auf dem Boden nachschleppen - die Schleppe hat vornehmen Charakter - und weil sie einen haubenähnlichen Kopfputz tragen, der die Haare verdeckt und die Strenge der Erscheinung hervorhebt. Durch die klar umrissene Form wird die Figurine in der Abstraktion zum Dreieck (Abb. 53), wie es auf der Illustration Olbrichs zur "Krone des Lebens" zu sehen ist: Das Schlepp-

gewand bildet am Boden die Basis, die sich extrem zum Kopf hin verjüngt; darüber schwebt der stilisierte Kronreif. In den Regieanweisungen zu diesem Spiel tragen die drei Symbolgestalten je einen goldenen Kronreifen in halber Höhe vor sich, wie man auf der Kostümskizze (Abb. 51), die im Profil gezeichnet ist, erkennen kann. (Übrigens ein weiterer Hinweis darauf, daß die Skizzen tatsächlich als Vorlagen für "Die Krone des Lebens" dienten.)

Olbrichs Entwürfe haben die Wirkung von byzantinischen Hofgewändern oder von Ornaten (173). Das Kostüm wird so, wie auch bei Behrens, zum Träger pseudoreligiöser Botschaften. Ganz bewußt werden die Assoziationen zu kirchlichen Gewändern gesucht, um die Weihe der Theaterhandlung zu demonstrieren, um den Schauspieler zum Träger der Botschaft vom "höheren Menschentum" zu stilisieren.

Im "Welthespiel" z.B. spricht eine Frau, die in ein weiß-goldenes Gewand gehüllt ist, davon, daß man sich bald dem "Niedereren entwinde" (174) und in der frohen Erwartung des neuen Lebens in Schönheit sei. Zum hoffnungsfrohen Zeichen Ihrer Verkündigung streckt sie dem Publikum einen vollen Lorbeerzweig entgegen. Die Parallelen zum "Verkünder" aus dem "Zeichen", der seiner Gemeinde den Diamanten darbot, sind evident. So wie der Inhalt sich gleicht, so auch die Ausstattung, die das zeremonielle Gewand bevorzugt, die wirkungsvolle Anleihen beim sakralen Gewand nimmt.

Zu der zweiten Gruppe von Figurlinen, die Olbrich gezeichnet hatte, gehören zehn Entwürfe, die in leichten Abänderungen eigentlich immer das gleiche Kostüm zeigen (Abb. 54-63): ein loses, den Körper umspielendes Gewand, des-

sen Oberteil aus einem kurzen, knappen Mieder besteht, so daß das Kleid eigentlich erst unterhalb der Brust aufspringt. Dieser Schnitt ist nach den Forderungen des Reformkleides entstanden und erinnert speziell an Kleider, wie sie von Schultze-Naumburg entwickelt wurden, mit ihren engen Leibchen und fließend weiten Röcken.

Bei Olbrich finden sich allerdings folkloristische Anteile, wie weite, bauschige Hemdärmel nach der Art slawischer Trachtenblusen (Abb. 58 und 62) oder die dicht bestickten, brokatartigen Oberteile, die an Trachtenmieder erinnern (Abb. 61). Ebenso finden sich auch Einflüsse secessionistischer Dekorationsmanier, wie der reichbestickte Brustplatz (Abb. 63) oder wie die stillisierten Rosen (Abb. 62), die zu der Zeit in Wien, der Heimat Olbrichs, hochmodern waren, als eine Adaptation der berühmten Mackintosh-Rosenstillisierungen. Im Jahre 1900 hatte die Wiener Secession eine Ausstellung organisiert über das europäische Kunstgewerbe, in der u.a. die Engländer Ashbee und das Ehepaar Mackintosh-Macdonald vorgestellt wurden. Schon vorher hatten enge Kontakte zwischen den Engländern und der Wiener Gruppe bestanden, so daß die stillisierten Rosen schon als ein Markenzeichen bekannt waren.

Die beschwingten Kostüme Olbrichs sind Produkte der Jugendstil-Ästhetik. Die weiten Gewänder provozieren das Spiel der tiefen, schmiegsamen und nachgiebigen Falten, den lebendigen Wechsel von Licht und Schatten, ununterbrochene Bewegung des Gewandes, wie er erst durch den Reformkleid-Schnitt ermöglicht wurde. Der besondere Schmuck an den Kleidern sind die secessionistischen Dekorationen.

Man darf jedoch nicht unterschlagen, daß die Kostüme an dieser Jugendstilästhetik auch leiden. Denn schon der Ansatz ist fragwürdig, geht es doch bei den Kostümvorschlägen nicht um die Charakterisierung des Schauspie-

lers, um dessen Rolle, um das einzig passende Kostüm, das extra erarbeitet wird, zugeschnitten auf die Individualität des Trägers ebenso wie auf die Aussage des Dramas, die Intention des Regisseurs, auf harmonisches Einfügen im theatralen Kontext. Was Behrens und Olbrich in Darmstadt wollten, war, ein schönes Bild zu schaffen, das ihr Ideal verkörperte, dem Erhöhtwerden durch Kunst. In diesem "schönen Bild" spielt der Mensch als Individuum eine geringe Rolle - ja im Gegenteil wird alles, was seinen Körper von der Norm abweichen ließe, durch das weiße Gewand verdeckt, zur Anonymität vertuscht. Da man auf der Bühne exemplifizierte, wie das Leben zu ästhetisieren sei, mußte zwangsläufig das dekorative Element zum Träger der Botschaft werden. Die kostbar ausgestaffelten Figuren, mit würdevoller Weihe versehen, werden so leicht zu Ornamenten auf der Bühne, zum schönen Schmuck, herausgestellt durch Farb- und Lichteffekte durch die geschickte Anordnung auf der Bühne - ein Schmuck, der sich selbst genug ist, der nicht mehr lebendig wirkt. Oberflächenreiz anstelle von angestrebter Tiefenwirkung ist die Folge. Gerade auf der Bühne zeigt sich in komprimierter Form, was im Leben leicht übersehen werden könnte: "Die Entmündigung des Lebens als Folge der lückenlosen Lebensgestaltung." (175).

2.3 Das Gewand: Ein neuer Kostümtyp wird eingeführt

Die antinaturalistische Bühnenreform um 1900 brachte neue Bühnenformen ins Gespräch, wie die Stilbühne oder Reliefbühne.

Die Stilbühne, im Gegensatz zur Raumbühne, kommt ohne plastische Versatzstücke und Bühnenaufbauten aus. Sie sucht mit Hilfe von Linien und Farben den Eindruck ei-

nes bewegten Reliefs zu erzielen, will das Spiel der Linien, die sich in der Fläche graphisch entfalten. Ihre Hauptdekoration besteht dementsprechend aus Vorhängen, mit schwerem Faltenwurf (vertikale Linien), die auch bedruckt sein können mit dem jeweiligen Stück angepaßten Motiven. Auf diese Weise entzieht sich die Bühne der konkreten Hinweise, versucht aber durch Farben und Muster im Zuschauer bestimmte Emotionen und Stimmungen auszulösen, bestimmte Assoziationen zu suggerieren, denen er sich nicht entziehen kann.

In Darmstadt wollte Peter Behrens die Stilbühne verwirklichen. Auch Georg Fuchs mit seiner Reliefbühne und Edward Gordon Craig gehören zu den Experimentatoren.

Zur Ästhetik der Stilbühne gehören adäquate Kostüme. Sie dürfen weder eindeutig als historische Kostüme zu identifizieren sein, das wäre die Rekonstruktion einer bestimmten Epoche, noch als Tracht, die eine bestimmte Landschaft assoziieren ließe. Ebenso wenig paßt das Phantasiekostüm, das mit beliebigen Einfällen spielt und mit seiner bizarren Phantastik - auf Effekt und Überraschung zielend - den Rahmen der streng stilisierten Bühne sprengen würde.

Der analog zur Stilbühne gebildete Begriff des "Stilkostüms" scheint schon besetzt zu sein. Rainer Zitta (176) definiert ihn als "ein Kostüm, das einen historischen Stil anstrebt - nicht im Detail, sondern im wesentlichen", ein Kostüm also, das in gewissem Sinn das Historische stilisiert, es frei übersetzt, aber immer noch erkennbar das Vorbild zitiert. Damit nimmt das "stilisierte Kostüm" den Platz zwischen historischem und Phantasiekostüm ein. Es klassifiziert jedoch nicht die Kostüme, die für die Stilbühne entworfen wurden, Entwürfe von Behrens, Craig, Olbrich etc.; nicht die Kostüme, die im neuen Kunst- oder Ausdruckstanz getra-

gen wurden; nicht die Experimente von Roller, Orlik und Czeschka. Der gemeinsame Nenner, der diesen Kostümentwürfen zugrunde liegt, ist die Form des Gewandes, das schlicht fällt, gerafft oder drapiert wird.

Nun sind aber die Motivationen, die die Künstler den Gewandtypus bevorzugen lassen, höchst unterschiedlich und zugleich doch eng miteinander verzahnt. Um die verschiedenen Aspekte herauszuarbeiten, wird ein Grobraster erstellt, das in folgende Bereiche eingeteilt ist: 1. Gewandformen, die aus dem theatralen Kult und Fest entspringen; Formen, die das Theater verlassen und eher einen religiösen Impetus haben; 2. Gewandformen, die dem Einfluß von Hellenismus und Japonismus unterliegen, also ethnisch-ästhetischen Einflüssen von außerhalb; 3. Gewandformen, die vom Tanz und der Gymnastik her kommen, aus dem Reformgedanken eines neuen Körperverständnisses; 4. Gewandformen, die der Stilisierung und Abstraktion unterliegen.

2.3.1 Gewand des theatralen Kultes und des Festes

Peter Behrens stellt sich für sein Theater schlichte Gewänder vor, in der Art, wie er sie für das "Zeichen" und die "Lebensmesse" entworfen hatte.

Da sein Theater vom Ansatz her **F e s t** sein sollte, bei dem die Rampe fällt und aus Schauspielern und Zuschauern eine Gemeinde wird, die ein Gemeinschaftserlebnis hat, führen seine Vorstellungen zu antiken Vorbildern zurück, zu jenem frühen angenommenen Zeitpunkt, da sich das Theater aus der kultischen Handlung entwickelte. Die Griechen trugen bei festlichen Anlässen Kränze im Haar; die Sieger bei sportlichen Wettkämpfen wurden bekränzt; der Kranz als Auszeichnung, als Zeichen

für die lebensfrohe, festlich-feierliche Stimmung wird auch von Behrens wiederentdeckt: Sein Chor im "Zeichen" trägt Blütenkränze im Haar.

Die Stimmung, die der weißgekleidete Chor des "Zeichens" verbreitet, ist ohne Zweifel an die antiker Chöre angelehnt. Das Gewand, ähnlich dem antiken Chiton, fällt in schweren Falten und entwickelt seine eigene strenge Linien- und Dynamik. Die gravitas und majestas, die würdige Haltung entspricht dem Charakteristikum eines Festes, das seiner Umgebung nach ursprünglich eine religiöse Feier war und den Menschen aus dem Alltag hebt. Bei Behrens wird es zu einem stillen, heiligen, verinnerlichten Ereignis, zum Kult, als dem höchsten, dem festlichsten Fest.

Behrens beschäftigte sich auch mit religiöser Kunst. Er entwarf liturgische Gewänder, ein Bischofsgewand (Dalmatika), einen liturgischen Schultermantel (Pluvial), und bezog so das kirchliche Gewand in seine Neugestaltung mit ein (177).

Die Affinität zwischen Habit, der Tracht katholischer Geistlicher und den festlichen Kostümen Behrens ist offensichtlich: Der Habit eines Mönches ist schmucklos und verhüllt die Person völlig, "um ihn vor den Versuchungen der Welt und des Fleisches zu bewahren" (178). Das weiße Gewand verdeckt die Konturen des Körpers und versachlicht und entpersönlicht ihn. Die Kutten vieler Orden bestehen aus derbem, festem Stoff, um körperliche Reize gar nicht erst sichtbar werden zu lassen und der Haut nicht mit weichen, seidigen Stoffen zu schmeicheln. Dem Ordensgewand liegt eine sittlich-strenge Lebenshaltung zugrunde. Dieselbe Einstellung leitet Behrens an, Kostüm-Ornate zu entwerfen, die nicht nur ein ge-

wisses Pathos in sich bergen, sondern besonders gut geeignet sind, Massen zu kleiden, weil sie keine Individualität aufkommen lassen.

Das Gewand als Ausdruck von Pathos und Vergelstigung will auch Georg Fuchs einführen, für den von ihm konzipierten Idealen Schauspieler, der sich zur "Vollendung erhebt, zum vollen Sinne des Menschlichen" (179).

"Wir werden sie so anziehen, wie wir uns selbst kleiden würden, wenn wir, nicht eingeengt von der Konvention, unserem kostümlichen Empfinden rückwärts folgen könnten. Eine höhere, typischere Gestaltung der modernen von keiner Mode entstellten Tracht wird dort verwirklicht werden." (180)

Auch Fuchs schwebt ein Kostüm vor, das nichts mit der herrschenden Mode und schon gar nichts mit historischen Formen zu tun hat. In gewissem Sinn strebt er eine Uniformierung an. Sobald der einzelne hineinwächst in sein Gewand, paßt er sich dessen Stil unbewußt an und damit zwangsläufig auch dem Stil der anderen, die dasselbe Gewand tragen. Gleiche Kleidung ist eine Erziehungsform, wie das "Einkleiden" von Schülern, Gelstlichen, Soldaten. Es führt zu einer äußeren und inneren Einheit, zu einer "Standardisierung der Körper" (181)

Behrens und Fuchs entwarfen ihre Kostüme und Dekorationen für die Reliefbühne - eine schmale, relativ lange Bühne, die von einem gemalten Prospekt abgeschlossen wurde und mit Vorhängen arbeitete. Die Umgebung war also neutrale Folie für die Schauspieler. Die Bewegung der Schauspieler zielte auf die Reliefwirkung ab, es war ein Spielen mit Linien, als dem einzigen dekorativen Element. Bei dieser flachen Bühne trifft das Hauptaugenmerk auf die Gruppierungen der Schauspieler, auf das Auflösen in Pose und Pathos, also in die totale Kunst-

Sphäre, und auf die Bewegung der "standardisierten Körper", den Reiz des Massenornaments: "bloßer Oberflächenreiz ... als rhythmisch zerlegtes Bild, als raumgestaltende Linie, "Schrift in dem Raum", und als von Massen reproduzierbare ... Struktur." (182)

Was hier als bloßer "Oberflächenreiz" beschrieben wird, ist die konsequente Weiterentwicklung und Banalisierung einer rein auf Ästhetik und Harmonie beruhenden Op-Art, dem Reiz des Massenornaments. Man kannte die effektvollen Shows der "Five Sisters Barrison", die 1893 auf der Weltausstellung in Chicago entdeckt wurden, oder der Tiller-Girls, die in Revue-Palästen und in Variétés auftraten. Diese Tänzerinnen mußten sich völlig gleichen, sich wie identische Wesen ähneln, um als Elemente eines Ornamentes in Frage zu kommen. Man kennt die Massenveranstaltungen des Dritten Reiches, wo der Mensch als dekoratives Element eingesetzt wurde und in der Tradition fortgeführt wird in den sozialistischen Ländern, wenn Sportveranstaltungen z.B. eröffnet werden. Diese perfekten Auftritte üben eine Faszination aus, der man sich schwer entziehen kann. Gebannt starrt man hin, um sich von der total inszenierten Bewegung berauschen zu lassen. Auch der Tanzpädagoge Jaques-Dalcroze, der im Geste der Körperkulturbewegung arbeitete, sprach sich für die gleiche Kleidung seiner Tänzer aus, damit der Masseffekt gleicher Bewegung vollkommen würde.

2.3.2 Gewandformen, die vom Hellenismus und Japonismus beeinflusst wurden

Die Form des Gewandes wurde auch von der Gruppe bevorzugt, die vom ethischen (lebensreformatorischen) Ansatz herkam. Auf der Suche nach dem ursprünglichen und natür-

lichen Leben hatte man sich von den Zwängen der Kleidung befreit und einen archaischen Kleidertypus wiederentdeckt.

Ein extremer Vertreter dieser Richtung war Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) oder auch "Kohlrabi-Apostel" genannt, der Begründer der Nacktkultur und vegetarischer Maler. Er lebte "In einem Steinbruch bei Höllriegelskreuth, mit lang wallendem Haar, Vollbart, Sandalen und einer grobgewebten Tunika angetan, Vegetarismus und Naturmenschentum predigend." (182a)

Ähnliche Vorstellungen von Natürlichkeit und zwanglosem Leben verwirklichte die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan im künstlerischen Bereich. Ihre Protesthaltung richtete sich gegen den klassischen Spitzentanz. Sie verkündete den freien Tanz, frei von den bis dato gültigen künstlerischen wie moralischen Regeln. Ihre Herausforderung galt dem wilhelminischen Zeitalter, das sie synonym setzte mit der falschen Kultur unechter Gefühle. Das klassische Ballett kultivierte in ihren Augen leblose Extremitätenkunst, wollte die Illusion von Leichtigkeit, von Schwerelosigkeit geben, verkleidet in Wolken aus Spitze und Tüll. In ihren Augen galt der Spitzentanz als unästhetisch, weil er auf keiner wahren Grundlage stand und außerdem noch die Füße vergewaltigte, also gesundheitsschädlich war. Ausdruckslos, aber perfektioniert. Das Tanzideal, das der Duncan vorschwebte, fand sie im klassischen Griechenland verwirklicht. In minutiöser Detailarbeit sammelte sie antike Tanzbilder auf Vasenmalereien oder auf Reliefs und kopierte die Haltungen und die Gewänder. Es war der Versuch einer Rekonstruktion - ein unvollkommener und fragwürdiger, was die Bewegung, den Tanz betrifft, die schließlich nicht aus stilisierten Bildern herauszufiltern ist.

Dafür gelang die formale Adaptation problemloser (Abb. 64). Das Foto zeigt Isadora Duncan in einem ihrer typi-

schen Tanzkostüme: Das Gewand ist ärmellos, aus leichtem, einfarbigem Stoff, den sie dekorativ in der Taille und auf halber Rocklänge raffte bzw. gürtete. In unregelmäßigen Zipfeln und Falten umspielt der Rock ihre Knie, bringt die nötige Weite für ausgreifende Bewegungen. Die Duncan trägt selbstverständlich kein Korsett, um die natürliche Form des Körpers nicht zu beeinträchtigen. Außerdem verzichtet sie auf Strümpfe und Schuhe - sie tanzt barfuß, wie ihre hellenischen Vorbilder - und sorgt durch diese "schlüpfrige" Bühnenaufmachung für Unruhe beim Publikum.

Jahre später wurde das fleischfarbene Trikot für den Schauspieler durch Ernst Stern abgeschafft. Er folgte darin Impulsen, wie sie von Tänzern wie der Duncan initiiert worden waren. Sie wollte weg von Lüge und Unwahrheit, weg vom Surrogat auf der Bühne. Dem historischen Nachhall des "Scheins" sollte das "Sein" entgegengestellt werden.

Ob mißverstandenes Griechentum oder nicht: die Duncan hatte eine unbekannte Freizügigkeit eingeführt, weil sie das Echte wollte; hatte zum Zeichen der Befreiung demonstrativ die Spitzentanzschuhe und das Korsett abgelehnt und das leichte flatternde Gewand à la Grec wieder eingeführt und war damit zum Initiator der neuen Bewegung geworden.

Die "nackte Haut" auf der Bühne hat ihren theatergeschichtlichen Stellenwert unzweifelhaft darin, ein Element von vielen gewesen zu sein, die das moderne Theater ermöglichten.

Wenn man von der Tänzerin Isadora Duncan spricht, muß man auch berücksichtigen, daß sie in Privatveranstaltungen durchaus unbekleidet aufgetreten ist. Ihre Nacktheit legitiimierte sie durch das antike Vorbild als höchstem Ideal, indem sich die Gleichwertigkeit von Körper und Seele ausdrückte. Programmatisch formulierte sie:

"Die Tänzerin der Zukunft (...) Sie wird den Frauen eine neue Erkenntnis der möglichen Kraft und Schönheit Ihrer Körper bringen. Sie wird den Tanz des Körpers tanzen, der aus Jahrhunderten zivilisierter Vergessenheit emportaucht, nicht in der Blöße des Urmenschen, sondern in einer neuen Nacktheit, die mit seiner Gelstigkeit nicht länger in Widerspruch steht, sondern sich mit dieser Gelstigkeit für immer in einer glorreichen Harmonie verbinden wird." (183)

Die Duncan tanzt - Ihrer eigenen Aussage nach - nicht einfach nackt, sondern versucht sich in einer neuen Nacktheit zu präsentieren. Damit will sie sittlichen Einwänden entgegenwirken und sich differenzieren von der Gruppe von Frauen, die Ihren Körper für Geld zur Schau stellen, im Amüsierbetrieb der Variétés und Revuen; als "pose plastique" oder mit Textilien versehen, die mehr enthüllen als verbergen, wie die frech geschürzten Can-Can-Röckchen oder die lose drapierten Schleier. In Flo Ziegfelds Revuen wurde das Publikum angelockt mit vorführerischen Angeboten, wie dem "Tanz der sieben Schleier" (1906) oder dem "Schleiertanz der Salome" (1907) aus der ersten Follies-Revue (184).

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gab es schon einige Nackttänzer im negativen Wortsinn - d.h. die Betonung liegt nicht auf den tänzerischen Qualitäten, sondern auf der exhibitionistischen Präsentation der nackten Haut. Neben Olga Desmond, die Tänzerin Adorée Villany, die, um erotische Spannung aufzubauen, die Bühne nie unbekleidet betrat, sondern leicht verhüllt, um sich dann um so wirkungsvoller zu entblößen, also einen Strip-tease vorzuführen (185). Wegen der Zensur durften derartige Vorstellungen nur vor geladenem Publikum stattfinden.

Daß es ein erotisches Moment beim Nackttanz geben könnte, wird von den ernsthaften Tanzkünstlerinnen bestritten.

ten. Denn die Nacktheit entspringt einer Lebenseinstellung, die ein unbefangenes Verhältnis zum Körper anstrebt. Für sie zählt nur die "hygienische Nacktheit", die im Gegensatz zur "schamlosen, weil erotisch stimulierenden" steht (186).

Denselben geistigen Boden beanspruchen die Nudlisten für sich, die massiv zu Beginn dieses Jahrhunderts auftraten, die nackte Gymnastik propagieren, von Licht- und Luftbädern schwärmen, weil sie den nackten Körper reinigen. Die Bewegung gründet ihren "Verein für Körperkultur" und gibt ihre Zeitschriften heraus "Kraft und Schönheit" (1901) und "Schönheit" (1903). Das "gesunde sinnliche Denken sollte veredelt und verfeinert werden, die falsche Scham bekämpft werden" (187). Man versprach sich von einer natürlichen Einstellung zum Körper die Aufhebung sozialer Mißstände, wie sie die bürgerliche Doppelmoral evozierte: die Aufhebung von Pornographie, Prostitution, sexueller Prüderie (188). Peter Altenberg formuliert in dem Sinne ein saloppes Aperçus: "Es gibt nur eine Unanständigkeit des Nackten -- das Nackte unanständig zu finden!" (189)

Nicht zufällig wurden die Olympischen Spiele von Coubertin in jenen Jahren wieder ins Leben gerufen. Man erinnerte damit auch an den Nacktsport im altgriechischen Gymnasion. Die Körperkultur wurde mit bildungsbeflissenem Ernst betrieben.

Soweit zur Entdeckung des Nackten um die Jahrhundertwende. Für das Theater ergibt sich die Fragestellung, zu welchem Zweck und mit welcher Wirkung das Nackte auf der Bühne erscheint.

Um mit der Wirkung zu beginnen, muß zunächst grundsätzlich geklärt sein, daß für die Bühne nur der Begriff des "Nackten" in Frage kommt, nicht der des "Aktes".

Das "Nackte" ist ein zeitweilig sich der Kleidung entledigend und kann in der Form jederzeit auf der Bühne ge-

schehen. Der "Akt" geht über bloße Nudlität hinaus, er ist artifizieU, denn er drückt die Totalität des menschlichen Wesens aus. Der Akt als "Nacktheit der Seele". Auf der Bühne kann es ihn so nicht geben, denn die Spielsituation macht ihn unmöglich. Glaubwürdig wäre er in dem Moment, wenn der Schauspieler seine eigene Person mit der Person der Rolle in völlige Übereinstimmung brächte, dann wäre allerdings die Spielsituation auf der Bühne aufgehoben, denn es gäbe keinen Unterschied mehr zwischen Mensch und Rolle. In jeden Versuch mischt sich schon das Unwahre hinein, der Akt wird zum falschen Ausdruck, zur Maske, anstatt Aufrichtigkeit und Wahrheit zu symbolisieren.

Jerzy Grotowski formuliert in diesem Sinn seine Vorbehalte gegen das Nackte auf der Bühne:

"Ich hatte eher den Eindruck von etwas Künstlichem, was nicht den Schauspieler enthüllt, sondern im Gegenteil wie eine Art Maske wirkt. Er ist nackt, anstatt aufrichtig zu sein. Und nicht: er ist aufrichtig, also nackt. Diese Haut wirkte wie eine Art Kostüm und blockierte die authentischen Impulse."
(190)

Der Akt, wie ihn die Kunstgeschichte kennt, wird auf der Bühne zu einem "Handel mit Reizen" (191), der nackten Provokation, die dem Strip nahe steht, auch wenn die Absicht noch so vehement vertreten wird, durch das Nackte Wahrheit und Reinheit auf die Bühne zu bringen.

Der nackte Schauspieler hat in dem Kunstraum Bühne nichts zu suchen, solange er nichts außer seiner Natürlichkeit zeigt; dann wirkt das Nackte eher unpassend und langweilig, wie der Kritiker Georg Hensel in einem Artikel ("Nackte oder die Last der Lust") bemerkt.

Das Nackte wird auf der Bühne dann zum Kostüm, wenn es im Rahmen der Inszenierung als Darstellungsmittel verstanden wird, als ein Zeichen z.B. für Schutzlosigkeit, Befreiung oder Wahrheit. Diesen Gedanken führt Wilfried

Passow in seinem Habilitationsvortrag "Die nackte Haut zur Bühne tragen" (191a) aus, indem er dem Zuschauer als phantasievollem Mitschöpfer die Aufgabe zuerkennt, Nacktheit als Zeichen zu dechiffrieren; und vom Schauspieler über dessen Natürlichkeit hinaus fordert, Zeichen zu setzen.

"... wer bei den Nackten auf der Bühne nur deren Nacktheit sieht, und nicht deren Funktion als Zeichen, der sollte lieber in die Peep-Show gehen. Denn er ist seiner ihm im 'Contrat théâtral' zugewiesenen Aufgabe als phantasievoller Mitschöpfer am Werk nicht gerecht geworden. Genausowenig allerdings, wie jenes Theater, das die Dinge und Menschen so wie sie sind und nur um ihrer selbst willen auf der Szene präsentiert."

Wesentlichen Anteil an der Wiedereinführung des Gewandes auf der Bühne hat außer dem Hellenismus der Japonismus. Mit der Entdeckung japanischer Farbholzschnitte in Paris Mitte des vorigen Jahrhunderts setzte ein Prozeß ein, der die europäische Kunst revolutionierte.

"Die Rehabilitierung, die Aufwertung des Dekorativen als Erlösung vom Peinlich-Photographischen, die Wiederentdeckung der Abstraktion als Tor zum Geistigen, Wesentlichen, Sinnvollen, die Verschmelzung von Natur und Gestalt in der leichten Suggestion, den Japanern abgesehen, wird zum Ausgang der Bewegung, die als Jugendstil und Art Nouveau die Umwertung der Kunst des 19. Jahrhunderts vollendet." (192)

Die Entdeckung der Japanischen Kunst für Europa war von Zufällen begleitet. Die japanischen Drucke seien als Packpapier verwendet worden und - eben zufällig - von Künstlern gefunden worden (193). Seit 1862 fanden in Paris Ausstellungen japanischer Kunst statt, verkauften Antiquitätenläden die begehrten Kostbarkeiten und entwickelte sich das Asiatika-Geschäft "La Porte Chinoise" zum begehrten Treffpunkt avantgardistischer Künstler (194).

Die japanische Kunst wurde zum Sammel- und Studienobjekt von Künstlern wie Beardsley, Eckmann, Manet, Toulouse-Lautrec, Whistler und Emil Orlik, der als die große Ausnahme die asiatische Kunst nicht nur aus zweiter Hand wollte, sondern an Ort und Stelle sich informierte. 1900 bricht er zu einer 10monatigen Japanreise auf, um die Technik des Farbholzschnittes zu studieren. Vier Jahre später erscheint dann eine Folge von 15 farbigen Radierungen "Aus Japan", in der er die Reiseindrücke reflektiert.

An der Entdeckung Ostasiens partizipiert auch die Modewelt: Der Kimono wurde zum modischen Requisit, ebenso wie die bunten kleinen Paplerfächer und die bemalten Wandschirme. Es waren v.a. die Maler, die zur Verbreitung beitrugen. Sie besaßen selber Kimonos, trugen sie als Hauskleider, wie z.B. Degas, Rossetti, Toulouse-Lautrec und machten den Kimono zum Bildthema: 1864 malt James McNeill Whistler seine Freundin Jo im Kimono, wie sie gerade japanische Holzschnitte betrachtet. Im Jahr darauf malt derselbe Künstler wieder das Kimonothema "La Princesse au Pays de la Porcelaine" (Abb. 65). 1876 malt Claude Monet seine Frau Camille in einem Kimono (Abb. 66) als "La Japonaise". Diese Bilder sind unglaublich erfolgreich. Sie zeigen schon die Pose, die später im Jugendstil so beliebt werden soll, die beschwingte, lang auslaufende S-Linie, vom zurückgeworfenen Kopf, über den langen Rücken bis zum glücklich erweiterten Saum.

Die Mode, die den Kimono als Übermantel und als Hausgewand entdeckt, wird vor allem durch die Weltausstellungen populär, wo japanische Kimonos und die schweren farbigen Seiden zum Verkauf angeboten werden. Das Faszinierende an diesen Gewändern war das ausgesprochen luxuriöse Material von schimmerndem Glanz, dem oft genug noch Lichtreflexe aufgesetzt wurden durch verschwenderisch eingewebte Gold- und Silberfäden. Den exotischen Reiz machten ungewöhnliche Farbkontraste aus und die

asymmetrischen Muster, die das Gewand mit phantastischer Pracht überzogen, duftigen Blütenmeeren, zarten Blütenzweigen, Schmetterlingen und fliegenden Vögeln, Wolkengebilden und applizierten Figuren.

Die Begehrlichkeit, die der Kimono weckte, erklärt sich durch sein völliges Anders-sein. Er deckte den Bedarf an neuen Reizen. Die Künstler entdeckten die neue Ästhetik. Klaus Berger nennt als einen Faktor von vielen die "Aufwertung des Dekorativen" (195). Die Japanischen Künstler vermieden jede Illusion. Ihnen lag nichts an der genauen Wiedergabe der Natur, wie sie in der akademischen Maltradition Europas als höchste Vollendung galt. Sie stilisierten ihren Gegenstand, deuten nur das Wesentliche an und lassen dem Betrachter dadurch den Freiraum, den die Phantasie braucht, um mitspielen zu können.

Diese Malerei, diese Holzschnitte entfalten sich zweidimensional in der Fläche, ohne die Illusion von Raumperspektivisch anzudeuten. Anstelle eines illusionären Raumes gibt es nur eine hochgezogene Horizontlinie, vor der die Figuren relativ frei angeordnet werden. Der Aufbau ist klar strukturiert.

Die sparsame Ornamentierung folgt nie den Gewandfalten, sondern legt sich als ungeteilte Fläche auf die vorgegebene Form. Schattierungen, die Plastizität herausarbeiten können, werden vermieden. Dadurch wirkt das Bild plakativ, reduziert auf das Wesentliche. Ganz typisch für den dekorativen Bildaufbau ist das Spiel mit der freien Fläche, dem "amor vacui" im Gegensatz zum "horror vacui" des Historismus; und die Blattaufteilung durch dynamische Linienführung. Die Linie wird zur bestimmenden Kraft, zur Aussage. In graziösen Wellenbewegungen, Linienverschlingungen und Mäanderspielen, anmutigen Arabesken, kühn über das Blatt greifenden Schwüngen und Verdichtungen, rhythmisiert sie die Fläche.

"Das ganze Bild baut auf der Wirkung der Linie auf der unmodulierten Farb- oder Schwarzfläche auf, und diese Linien besitzen in ihrem arabeskenhaften Ver-

lauf einer Poesie, eine unmittelbare Aussagekraft feinsten seelischer Stimmungen, wie sie in den zar- testen Schwingungen einer Melodie hörbar sind." (196)

Nun darf man allerdings nicht in den Fehler verfallen, den Zauber und das Raffinement der Linie rein dekorativ zu rezipieren. Hinter abstrahierender Technik, einen Blütenzweig zu malen und den ganzen Frühling empfinden zu lassen (197), steht höchste künstlerische Welt, die in der Beschränkung das Entscheidende gibt. Dieser Kunst kommt es auf den inneren Zusammenhang der Dinge an, auf "Jenes Urgefühl der Welt, dem die Blüte, ein Tier, ein Berg, eine Wolke und die Geliebte alles nur Verwandlungen desselben Wesens sind." (198)

Nicht nur Malerei und Graphik profitierten von dem japanischen Einfluß. Die Sensibilisierung für Form, Linie und kunstvolle Stilisierung wurde auch durch das japanische Theater nach Europa importiert.

Der erste direkte Kontakt mit dem japanischen Theater fand anläßlich der Pariser Weltausstellung von 1900 statt. Damals gastierte die japanische Schauspieltruppe des Kawakami Otojirō und der Sadayakko in Paris. Sadayakko, Otojirōs Frau, wurde zum gefeierten Star, sie galt als "japanische Duse" (199). Die Truppe wurde zum Inbegriff japanischer Schauspielkunst mit ihrem in der Kabuki-Tradition stehenden "Shimpa"-Stil (einer modernen japanischen Theaterbewegung).

Für das erste Gastspiel stellte die Tänzerin Lole Fuller ihr eigenes Theater in der Rue de Paris zur Verfügung. Sie finanzierte auch das Unternehmen und tanzte ihre berühmten Schleiertänze als Begleitprogramm in den Pausen (200). Später ging die Truppe auf Europa-Tournee, kam 1901 nach Hamburg und Berlin, 1902 nach Wien. Die Kunst der Gebärde, das "felerliche, formenstrenge Zelebrieren der Empfindungen und Gefühle" (201), regte europäische Theaterleute an. Die Emotionen in einer Symbolsprache zu bündeln, unterstützt von den traditions-

reichen Gewändern, macht aus dem Theaterspiel ein höchst artifizielles Kunstprodukt, das in einer dem europäischen Denken fremden Tradition ruht.

Dem europäischen Publikum dürften weitgehend die komplizierten Vorgänge auf der Bühne unverständlich geblieben sein. Die symbolischen Handlungen und Requisiten, die in Jahrhundertelanger Tradition überliefert werden, sind ohne Informationen von außen nicht zu entschlüsseln.

Deswegen muß man wohl den enormen Erfolg des Japanischen Theaters - sowohl beim europäischen Publikum, als auch bei den Theaterleuten - auf die formalen Aspekte, auf seine ästhetische Ausstrahlung beschränken.

Zu der Form, also zu der totalen Stillisierung des Lebens zur Kunst, gehört das *M i e*. Im Kabuki bedeutet *Mie* die stillisierte Pose, in der der Schauspieler im Moment des emotionalen Höhepunktes verharret, um das Publikum zu beeindrucken (202) (Abb. 67). Dazu gehört ferner das *K u m a d o r i*, das besondere Kabuki-Make-up, die Schminke, bei der das Gesicht mit dicken blauen und roten konturenbetonenden Linien bemalt wird (203). Und dazu gehören die Kostüme der Schauspieler. Während des Spiels kommt es auf offener Bühne zum wiederholten Male zu Kostümwechseln. Wenn der Schauspieler z.B. eine veränderte Stimmung zeigen will, eine große Trauer, dann legt er sein farbenprächtiges Gewand ab und darunter kommt ein tiefschwarzes zum Vorschein. So wechselt die Atmosphäre laufend, indem veränderte Stimmungen durch Symbole verdeutlicht werden (Abb. 68-70). Die Theaterkostüme entsprechen der japanischen Tracht, dem kunstvoll gefalteten Kimono, der mit einer breiten Schärpe, dem *Obi*, in der Taille gefaßt wird. Die Stoffe sind aus schwerem Brokat gefertigt und reichbestickt mit prächtigen Farben. Die Tracht wirkt so kunstvoll, weil sie nicht natürlich die Körperformen nachzeichnet, sondern ein starkes Eigenleben entfaltet: Der Schnitt ist nach geometrischen Prinzipien hergestellt, gradlinig und kantig. Die Form wird dem Gewand verliehen durch geschick-

tes Blinden von Gürteln und das Drapieren von Schärpen. Die schweren Stoffe stehen dadurch bizarr, scharfkantig vom Körper ab in den Raum. Die dekorativ in den Raum zeichnende Form wird durch die weiten Kimonoärmel verstärkt, durch die in vielen Schichten aufgebaute Kleidung, aus tunikaähnlichen Untergewändern, Mänteln, Umhängen. Die vielen Ebenen des Gewandes, die tiefen Falten sprengen immer wieder graphisch-dekorativ den Rahmen der Silhouette. Das Prinzip wird bis zu dem kunstvollen Haaraufbau verfolgt, der schwarzen Perücke, die durch zahlreiche schmückende Accessoires zu einem Kunstwerk wird durch Ziernadeln, Schmuckkämme, Schirmchen und Blüten.

Das Kunstprodukt aus Maske, Perücke und Kostüm ist perfekt. Und als ein Kunstprodukt, das die Naturform der Inneren Stimmigkeit geopfert hat, animiert es die europäischen Theaterleute zur Nachahmung. Nachahmenswert sind die Symbolik der Farben, ist der graphische Reiz, den die bizarre Gewandform evoziert, das Prachtig-Eindrucksvolle des Gewandes, obwohl es aus simplem Schnitt, aus einfachen, klaren Linien besteht, und nicht aus den raffinierten auf den Leib geschneiderten und mit vielfachem Zubehör beschwerten Modellen aus den Schneidereien der Haute Couture.

2.2.3 Gewänder, die bei Tanz und Gymnastik benutzt werden

Die Kleidung bei Tanz und Gymnastik wird vom lebensreformatorischen Ansatz her entwickelt.

Isadora Duncan mit ihren griechischen Gewändern initiierte eine Entwicklung, wie es sie in dieser Form nur in Deutschland gab, die des Kunst- oder Ausdruckstanzes.

Tanz sollte eine Kunst werden wie die Malerei oder Musik, sollte geistigen Gehalt haben. Auf der Basis der Natürlichkeit wollten die Tänzer seelische Prozesse gestalten. Die "Seele" wird zum zentralen Begriff, zum Mo-

tor der Bewegung: "Die Tänzerin wird Seele, das Seelische wird ihr Erlebnis und formt als solches den Tanz." (204) Um echte Gefühle gestalten zu können, muß der Tänzer von einer Liebe zu einem höheren Leben erfüllt sein.

Für Frank Thless ist die Kulmination in der geheimnisvollen Mystik der Tänzerin Sent M'ahesa erreicht (Abb. 71 und 72). Sent M'ahesa kaprizierte sich auf den ägyptischen Ornamenttanz - wohl weil der ägyptische Look ihren Typ am wirkungsvollsten zur Geltung brachte. Sie beschränkte den Tanz auf reliefartige Zweidimensionalität; zelebrierte ihre Tänze wie Religions-Surrogate, deren bedeutungsschwangere Titel die mystische Richtung ihrer Kunst ausdrücken: "Tempeltanz", "Tanz der Isis", "Tanz einer slamesischen Gottheit". Dafür staffliert sie sich geschickt aus. Sie präsentiert freizügig ihren Körper, viel nackte Haut, trägt riesige, an den Armen befestigte Flügel, mit denen sie ungeheuer große Bewegungen vollzieht, oder sie trägt einen ebenso großen Kopfschmuck aus Pfauenfedern.

Sent M'ahesa weiß wie ihre Kolleginnen, daß durch Kostüme und geschickte Beleuchtung der Effekt des Tanzes erheblich zu steigern ist, überhaupt die Inszenierung des exotischen Okkultismus erst ermöglicht wird.

Ruth St. Denis zaubert die mystische Atmosphäre Indiens auf die Bühne (Abb. 73/74). Ihr Tanz ist weit entfernt von spontaner Freude an der Bewegung, der Freude am eigenen Körper, sondern er ist eine feierliche Handlung, in der sie sich metaphysischen Geheimnissen nähern will. Die Gewänder, die sie dazu trägt, sind selbstverständlich den indischen Saris nachempfunden. Sie bestehen aus hauchzarten Batisttüchern, die kunstvoll um den Körper gewickelt sind und effektiv die Bewegung des Körpers in den Raum übertragen, die Bewegung verstärken und wiederholen.

Auf ihre Kostüme trifft zu, was Peter Altenberg - Jahre vor dem ersten Auftreten der Tänzerin - zum Thema Ge-

wand räsönlierte:

"Dein Gewand sei die Erweiterung und Fortsetzung deines Wesens über die Epidermis hinaus. Die letzte Hülle deiner Seele, die dich enthüllt! Faltenreiches weites Gewand ist das Symbol deiner Vergeltung, deiner Immateralisierung! Der Körper verschwindet und es bleibt weite reiche fließende Bewegung ... Je mehr Bewegung ein Gewand dir gestattet, desto göttlicher ist es!" (205)

Das Gewand als "letzte Hülle der Seele" wird seinen enthüllenden Aufgaben nur gerecht, wenn es so einfach wie möglich gestaltet ist, wie ein sensibler Sensor den Körperausdruck aufnimmt und reproduziert. Diese Bedingung erfüllt idealerweise der antike Chiton. Deswegen ist er für Frank Thless das einzig denkbare Gewand für den Tanz:

"Ronny Johansson tanzt "viele Tänze rasch hintereinander im gleichen Kostüm, ohne damit die ... Harmonie zu verletzen. Höchst begreiflich! Denn dieses Kostüm wiederum ist nur ein kurzer Chiton, dessen Faltenwurf, in lockerer Nachgiebigkeit gegen die Bewegung, sie in ihren einzelnen Teilen aufnimmt und wiedergibt ... Somit würde also der einfache Chiton - ob kurz oder lang entscheidet der jeweilige Tanz - allen Kostümansprüchen genügen. Wenn man leichte Abstufungen in Farbe und Schnitt mit einbezieht, ist er geradezu das Idealkleid, das für jeden Tanz zu brauchen ist, weil es jeden Tanz natürlich und einfach ergänzt." (206)

Den Ausdruckstanz kann man sich ohne die wissenschaftlichen Grundlagen des Schweizer Emile Jaques-Dalcroze kaum vorstellen. Jaques-Dalcroze gründete in Hellerau bei Dresden seine Bildungsanstalt für rhythmisch-gymnastische Erziehung. Auf der Grundlage von Rhythmus und Musik sollten seine Schüler lernen, den eigenen Körper zu sensibilisieren, Notenzeichen in Raumzeichen umzusetzen aus einer neu empfundenen Musikalität heraus.

"Denn das Studium des Rhythmus entfaltet nicht nur den Sinn für Takt, Symmetrie und Gleichgewicht, sondern durch die Erziehung des Nervensystems, die es mit sich bringt, bewirkt es auch eine Steigerung der Empfindungskraft." (207)

In Hellerau suchte man die geistige und leibliche Regeneration, die Harmonie eines gesunden Geistes in einem gesunden Körper (mens sana in corpore sano). Ein Gedanke, der rasch von vielen Gymnastikschulen und Systemen aufgegriffen und verbreitet wurde. (Es entstanden z.B. die Elisabeth-Duncan-Schule, Mensendieck, Loheland, Laban- und Bode-Schule, die ihre Anhänger in bewegungs-freudigen jungen Menschen fanden, die die Gedanken zur Lebensreform in die Tat umsetzen wollten).

Theoretiker wie Schultze-Naumburg, der sich auch für das Reformkleid eingesetzt hatte, bereiteten den geistigen Boden für die Bewegung. Seine Gedanken zur Kleidung ähneln auffallend denen von Fritz Glese, einem Tanztheoretiker, der als einzig wahre Bekleidung, das Gewand gelten ließ:

"Äußeres Ziel der Körperkultur muß zugleich eine Rückwirkung auf die Bekleidungsfrage mit sich führen ... Rock und Bluse sind körperseelische Torturen. Sie sind irgendwie büronützlich, erinnern an Wäscherechnungen, elektrische Bügeleisen oder an Sport. Das Ganzgewand wirkt edler, vornehmer, stimmungsvoller, auch altertümlich - ritterdamenhaft." (208)

Wie recht er hat mit der positiven Einschätzung des Gewandes, belegen Aufnahmen der österreichischen Tänzerin Grete Wiesenenthal (Abb. 75/76), deren Kunst sich am Wiener Walzer katalysierte; sprühend vor Lebensfreude und beseelt von kindlicher Naivität. Der weite Schwung ihres Rockes vollzieht die heftig wirbelnden ausgreifenden Bewegungen nach, verweilt keinen Moment in Ruhe, bauscht, schwingt und wogt um die Gestalt und suggeriert Lebendigkeit, Elan, Leichtigkeit, er wirkt stimmungsvoll und anmutig.

Bei Mary Wigman (Abb. 77), der genialen Tänzerin, die aus der Dalcroze-Schule hervorging, haben die Gewänder

Schwere und Würde. Ihr Gewand umwirbelt sie nicht wie eine Feder, sondern es umhüllt sie mit Tragik. Das Gewand ist Spiegel Ihrer Stimmung, es gibt den Ausdruck wieder voller Ernst und pathetischer Größe. Die expressiven Tänze der Wigman werden ebenso durch das Gewand vervollständigt wie die dynamischen Tänze der Wiesenthal.

Die Kleidung, die Jaques-Dalcroze für seine gymnastischen Übungen bevorzugt, ist zunächst von anderer Qualität. Sie muß praktisch sein wie ein Sportanzug, die Schüler nicht behindern, sich neutral verhalten und den Körper sichtbar lassen, ihn nicht hinter einer Stoffmaske verhüllen (Abb. 78). Der Gymnastikanzug hatte kurze Pumphosen, ein knappes Leibchen mit kurzen Ärmeln und war nur in den Farben Grau und Schwarz erlaubt (209). Dalcroze wollte den zweckmäßigen Turnanzug, nicht ein ästhetisches Tanzgewand, weil er lediglich lehrte, Übungen veranstaltete und das Ziel, das Kunttanz hieß, nicht erstrebte.

Einige Male wurden allerdings im Rahmen seiner Bildungsanstalt Schulfeste veranstaltet mit choreographierten Tänzen, die über bloße Übungen hinausgingen. Für diesen Zweck wurde von Dalcroze das weiße chitonartige Gewand eingeführt (Abb. 79, 80). Diese Gewänder durften neben den Farben weiß und grau auch bunt sein. Die Ähnlichkeit der Gewänder mit den Tanzgewändern der Duncan ist offensichtlich, denn auch Dalcroze war von den Ideen dieser Frau - von Freiheit, Körperkultur, dem klassischen Ideal - fasziniert und inspiriert zugleich.

In seinen Schulfesten, das erste fand 1912 in Hellerau statt, das spektakulärste 1913 ebenda, stellte Jaques-Dalcroze seine Fortschritte in der rhythmischen Ausbildung der Öffentlichkeit vor. Er präsentierte in diesem Rahmen zugleich die neue Bühnenausstattung, die von

Adolphe Appia konzipiert worden war mit Lichtregie von Alexander von Salzmann.

Die Produktionen dieses Teams wurden von prominenten Gästen angesehen und tauchten in modifizierter Form in der Theaterarbeit dieser Leute wieder auf: Claudel, Serge Diaghilev, Max Reinhardt, Shaw und Stanislavsky.

Der Gewandtyp setzte sich als ideale Bekleidung für den Ausdruckstanz durch. Es fiel locker und engte den Körper nicht ein; wirkte natürlich, was dem lebensreformatorischen Gedanken entsprach und übersetzte die innere Erregung sichtbar in eine äußere Form. Es verhielt sich wie neutral und wurde erst durch die Bewegungen der Tänzerin zu einer bestimmten Aussage gebracht, um dann mit ihr zu einer ästhetischen Einheit zu verschmelzen.

2.3.4 Gewänder, die durch Stillsierung und Abstraktion auf der Bühne notwendig werden

Die Theaterreformatoren des 20. Jahrhunderts, die sich gegen den Naturalismus auf der Bühne wendeten, bevorzugten auf ihren stillisierten Bühnen den Gewandtypus als Kostüm.

Der genialste Vertreter dieser Richtung war Edward Gordon Craig. Mit seiner absoluten Forderung nach Form, Schönheit und Vollkommenheit auf der Bühne wandte er sich an die Macht der Imagination.

"Vermelden sie alles, was man naturalistisch nennt, sowohl in der bewegung als auch in der szenengestaltung und im kostüm. Das naturalistische hat sich immer auf dem theater breit gemacht, weil das künstliche immer geschraubter und abgeschmackter geworden ist. Aber vergessen sie nicht, dass es auch eine edle künstlichkeit gibt." (210)

Craigs Ideen zu einer "edlen Künstlichkeit" auf dem Theater reiften schon vor 1900. Durch seine Eltern wurde er mit der englischen Kunst-Avantgarde vertraut. Sein Vater Godwin war ein enger Freund von William Morris, der das englische Kunsthandwerk revolutioniert hatte. Kontakte bestanden auch zu den Präraffaeliten Burne-Jones, Rossetti und Holman Hunt. Craigs Mutter, die berühmte Schauspielerin Ellen Terry, trug Kleider, die von Holman Hunt entworfen worden waren. Es wurde schon erwähnt, daß diese Künstlerkleider nur von einem ausgesucht kleinen Kreis getragen wurden, von den Ehefrauen der Künstler und den engsten Freunden der Familien. Craig war also der Reformgedanke in der Kleidung durchaus vertraut.

Er selber lernte viel von dem Maler James McNeill Whistler, dessen Malerei wiederum von den Japanern inspiriert war. Die Einflüsse der Japanischen Kunst - später studierte und sammelte Craig selbst japanische Holzschnitte - waren zunächst indirekter Art, indem Craig die moderne Malerei verfolgte, die offensichtlich ostasiatische Einflüsse verarbeitete, wie die Pariser Nabi's, van Gogh oder Toulouse-Lautrec.

In seinen Anfangsjahren beschäftigte er sich fast ausschließlich mit dem Holzschnitt. Er war als Graphiker, Plakatkünstler, Buchillustrator tätig, stellte Exlibris und Vignetten her. Von 1880 bis 1901 gab er die Zeitschrift "The Page" heraus, später "The Marionette" und "The Mask" von 1908 bis 1928, wobei er alles in einer Person war: sein eigener Herausgeber, Produzent, Illustrator und Autor.

Zu der Zeit erlernte er die Technik, sein graphisches Handwerk, bei William Nicholson und James Pryde, die unter dem Namen "Beggars Staff Brothers" bekannt wurden.

Craig übte sich im Holzschnitt bis zur Perfektion. Später

führte er viele seiner Entwürfe für Bühne und Kostüme als Holzschnitt aus (Abb. 81/82). Der Holzschnitt aus dem Jahre 1898 zeigt die SchauspielerIn Ellen Terry in der Rolle der Ophelia. Die Figur steht aufrecht, ungefähr in der Bildmitte und schaut vom Betrachter abgewandt in eine angedeutete Landschaft. Das Blatt ist großzügig aufgeteilt und Craig verzichtete auf ein detailliertes Ausarbeiten und auf kleinliche Akribie - nur das Wesentliche wirkt. Die Technik des Holzschnitts unterstützt diese Absicht, die Linien sind grob, aber bestimmt, umreißen klar die Form. Das strenge Schwarz-Weiß läßt die Flächen scharf kontrastieren. Der Holzschnitt zwingt zur Ökonomie der Mittel.

Die Ophelia erscheint ganz in Weiß gekleidet, in ein langes Gewand, dessen von den Schultern abwärts fließende Falten nur äußerst sparsam durch schwarze Linien angedeutet wurden. Das Weiß des Kleides verschwimmt mit der hellen Landschaft im Hintergrund zu einer Einheit. Dafür hebt sich die Figur rechts entschieden vor dem schwarzen Grund ab.

Durch die Kontraste, die diagonale Linienführung, senkrechte und waagrechte Schraffuren, die nur flüchtig angedeutete Landschaft, erinnert das Blatt an japanische Einflüsse und an die Arbeit von Nicholson und Pryde, die vorbildhaft waren in der Kunst, durch Beschränkung der Mittel ein Höchstmaß an Ausdruck hervorzubringen.

Craig überträgt dieses Prinzip der Beschränkung auf das Wesentliche direkt in die Theaterpraxis, und zwar im Rahmen seiner Arbeit für die "Purcell Operatic Society". Er entwarf in den Jahren 1900 bis 1903 die Bühne und die Kostüme für sieben Opern und begann mit seiner Regiearbeit.

Die Oper "Dido und Aeneas" von Purcell wurde 1900 aufgeführt. Die Konzeption der Ausstattung zeigt die klare

Tendenz zur Stillisierung, denn wichtig waren einzig und allein Wesen und Charakter der Personen, nicht der Schauplatz oder die Historie: "In designing the scenery and costumes the stage director has taken particular care to be entirely incorrect in all matters of detail." (211)

Der Bühnenraum wurde von einem farbigen Prospekt abgeschlossen. "Ein vom Blau ins Violett hinüberspielendes Gewebe verliert sich nach oben hin im Raum. Craig verzichtet auf Soffitten, Versatzstücke und bewegliche Kulissee. Er grenzt die Bühne seitlich durch zwei Vorhänge ab, die schräg zum Raum aufgehängt wurden und farblich mit dem Prospekt übereinstimmen." (212) Auf diese Weise suggeriert er Welte, die von keiner kleinlichen Dekoration festgelegt wird.

Die Suggestion wird zum übergeordneten Prinzip dieser Bühne. So sollen Farben Stimmungen evozieren, wird Symbolik intendiert, wie man es bislang nur aus dem asiatischen Theater kannte: Zum Bühnenbild gehörten rote Kissen, auf denen Dido ruhte. Wenn nun die verlassene Frau im letzten Akt ihr Schicksal beweint, sind die Kissen nicht mehr rot, sondern schwarz. Die gesamte Szene spielt also mit.

Die Kostüme der Inszenierung wurden gelobt wegen des geschlossenen harmonischen Gesamteindrucks, mit dem sie von Stoff, Farbe und Entwurf zur Umgebung paßten (213). (Abb. 83) Das Foto zeigt das Kostüm einer wehklagenden Frau in ihrer Schauspielpose. In diesem Beispiel wurde ein hoher Grad an Stillisierung erreicht; es fehlt jedes Detail, jeder Anklang an ein historisches Kostüm. Die Frau ist von großen Mengen eines gut zu drapierenden Stoffes umhüllt, d.h. geradezu eingewickelt. (Aus Gründen der Harmonie ist übrigens der Vorhang des Hintergrundes aus demselben Material gefertigt.) Eine Stoffbahn hüllt ihr Haupt wie mit einer Kapuze ein, dazu der

wehklagende Augenaufschlag nach oben und die Geste des gestreckten Armes geben ihr das Aussehen einer Schmerzens-Madonna. Dieses Kostüm lebt, weil es eigentlich immer anders ist. Es erhält seine Dynamik aus dem variablen Spiel der Falten, des flutenden Stoffes, der sich der Körperbewegung anpaßt und nie auf ein Erscheinungsbild fixiert ist, sondern ganz verändert wirkt, sobald das Material anders gerafft oder gefaßt wird. Das Gewand dieser wehklagenden Frau entspricht Craigs Kostüm-Konzeption, die das Kleid immer als Bewegung denkt, als eigene Welt voller Dynamik und Rhythmus: "For the Art of the Theatre is after all to reveal, to show by means of movement a Glimpse or a vision of all things." (214)

Ein ähnliches Gewand von ähnlicher Aussagekraft, entwirft Craig 1905 für die "Elektra", die er für Eleonore Duse inszenieren wollte (Abb. 84), was jedoch nicht zustande kam. Die dunkle Gestalt der "Elektra" besteht auf der Zeichnung nur aus Tüchern, die schon im eleganten Schwung um ihren Körper winden; dunkel, weit, schleppend lang.

Die Eigenbewegung des Kostüms perfektioniert Craig in "The masque of love", die er 1901 nach Purcell's Oper "Dionysus" inszenierte. "Craig erreichte auch hier mit einfachen Mitteln eine präzise Wirkung, indem er die langen Röcke der Königinnen in schmalen Streifen enden ließ oder die Ärmel der Pierrots so weit ausarbeltete, daß die Spieler durch die Bewegung der Arme einen zusätzlichen optischen Reiz schaffen konnten." (215) Auch in der Oper "Acis und Galatea" von 1902 setzt sich das bewegliche Kostüm durch (Abb. 85-86). Schließlich ging es thematisch um die Gestaltung einer Pastoralen, einer Schäferstimmung. Craig wollte die heiter-poetische Atmosphäre veranschaulichen durch das Spiel der Linien, die Bewegtheit der Farben und des Lichts.

Die abgebildeten Tänzer aus "Acis und Galatea" tragen strenge schwarz-weiße Kostüme. Ein schlicht hängendes schwarzes Unterkleid endet in einem breiten schwarz-weiß gewürfelten Saum. Hier zeigt sich ein Purismus von Form und Farbe, der sicherlich mit den Holzschnitten Craigs in Verbindung gesehen werden muß. (Einer seiner Zeitgenossen, Josef Hoffmann, Mitbegründer der Wiener Werkstätten wird etwa zur gleichen Zeit als "Quadrat-Hoffmann" populär, weil er auch den Reiz der klaren Form für sich entdeckt hat und das Schwarz-Weiß-Quadrat auf alle kunstgewerblichen Produkte überträgt.) Craigs Tänzer tragen über dem schwarzen Kleid einen Überwurf aus breiten Bändern, der bis zur Würfelborte reicht. Die Bänder flattern natürlich bei der geringsten Bewegung und entwickeln ihr eigenes grazilöses Spiel von Arabesken, die wie graphische Schwünge und Linien vor dem dunklen Hintergrund gezeichnet werden. Mit diesen Inszenierungen sorgt Craig für Aufsehen und erregt das Interesse des Grafen Kessler. Kessler lädt Craig nach Deutschland ein, zunächst nach Weimar, wo er selbst als Leiter der Museen tätig ist und macht Craig mit Henry van de Velde bekannt. Da van de Velde sich auch intensiv mit dem Reformkleid auseinandersetzte, darf angenommen werden, daß Craig mit seinen Entwürfen und Ideen vertraut war. Kessler wiederum regt Ausstellungen von Bühnenentwürfen und Kostümzeichnungen Craigs an. Die erste Ausstellung mit Arbeiten von Craig findet im Dezember 1904 in Berlin statt, es folgt Düsseldorf im Frühjahr 1905, Köln, Dresden, München und Wien im Oktober.

In Berlin lernt Craig 1904 Isadora Duncan kennen und es entwickelt sich eine intime Beziehung, die auf gegenseitiger künstlerischer Anerkennung basierte. Craig beeindruckte das Selbstverständnis der Künstlerin, ihre freie, unkonventionelle Gesinnung; ihre Tanzdarbie-

tungen, mit denen sie das zu verwirklichen schien, was Craig für das Theater anstrebte. Aus dem Jahre 1906 existiert eine Serie von sechs Bewegungsstudien der Tänzerin, eine Hommage an die Duncan, mit der Craig seine Bewunderung ausdrückt.

Noch Im Jahr 1905 erscheint Craigs erstes Buch über das Theater "The Art of the Theatre", In dem er seine Theorie von der "edlen Künstlichkeit" einer breiten Öffentlichkeit vorstellt. Sehr schnell wird das Buch in die wichtigsten Sprachen übersetzt und findet in ganz Europa seine Leser. Craig wird wiederholt zu Gastinszenierungen ins Ausland eingeladen, so von der Duse, von Reinhardt, Stanislawsky, Johann Paulsen und von Otto Brahm, für dessen Lessingtheater er das "Gerettete Venedig" inszenieren sollte. Die Zusammenarbeit kam auf Vermittlung des Grafen Kessler zustande, zerbrach aber an den grundsätzlich verschiedenen Auffassungen von Theater. Brahm war überzeugter Verfechter des Naturalismus und konnte mit Craigs stilisierten Räumen nichts anfangen.

Ein anderer spektakulärer Versuch gescheiterter Zusammenarbeit war der mit Max Reinhardt. Reinhardt, gerade erst Direktor des Deutschen Theaters geworden, bot Craig die Mitarbeit 1905/06 an. Es existieren noch Briefe und Verträge, die von einem Stück eigener Wahl sprechen, oder von Ausstattung zu Hofmannsthals "Jedermann" oder zu Maeterlinck-Dramen (216). 1908 folgte ein weiterer vergeblicher Versuch, Craig für Bühnenentwürfe zum "Lear" zu gewinnen (217).

Wenn die direkte Zusammenarbeit an den absoluten Vorstellungen Craigs scheiterten (218), so sind doch die indirekten Einflüsse offensichtlich, wie später noch gezeigt wird anhand der Arbeiten von Czeschka und Orlik für Max Reinhardt.

Craigs Vorstellungen vom Kostüm sind die von Bewegung, von Reduktion auf die wesentliche Form und die klare

Linie. Er wählt Gewänder, die durch ihren Faltenwurf beeindrucken; aber gegen den Begriff "effektiv" wehrt sich Craig entschieden (219), denn Drapierungen und flatternde Bänder sind nicht dekorativ, nicht aus oberflächlichen Motiven heraus entstanden. Auf seiner Bühne muß alles sinnwelsend sein, wenn es im Kunstwerk Theater erlaubt sein soll. Craig will Schönheit durch Vollkommenheit. Denkt man an die flatternden Bänder der Kostüme von "Acis und Galatea", deren Konzept der Bewegung auch das der dekorativen Wirkung zugrunde liegt, läßt sich der Begriff des effektvollen Kostüms gar nicht vermeiden - zumindest nicht für seine frühen Arbeiten, die hier nur in Betracht kommen. Dabei besteht überhaupt kein Widerspruch zwischen sinnvoll und effektiv, solange die Kostüme nicht nur effektiv sind, sondern ein ausgeprägter Formwille dahinter steht, für den die ornamentale Ästhetik zum Teil der Aussage wird. In Craigs Kostümen wird die sparsame Linie perfektioniert, Form und Farbe sind eindeutig im Sinn einer zunehmenden Abstraktion, deren oberstes Ziel von Craig so formuliert wird: "Was der Kunst des Theaters fehlt, ist Form ... wo aber die Form fehlt, da fehlt auch die Schönheit." (220)

Mit Interesse verfolgte Max Reinhardt die Bühnenexperimente Craigs. Allerdings kam eine Zusammenarbeit nie zustande, denn obwohl auch Reinhardt zeitweise von der Idee der Suggestivbühne fasziniert war, lehnte er doch die "Monotonie eines Craig" (221) ab. Außerdem wußte er - durch das Brahm-Flasko - wie kompliziert sich eine Zusammenarbeit mit dem exzentrischen Künstler gestalten konnte. Reinhardt zog es deshalb vor, mit ihm vertrauten Künstlern im Sinne von Craig zu arbeiten. Der erste Versuch in dieser Richtung war Shakespeares "Wintermärchen", das er selbst inszenierte für sein

Deutsches Theater 1906 in der Ausstattung von Emil Orlik.

Emil Orlik, der sich als Maler und Graphiker vor allem mit dem Kunsthandwerk beschäftigte, kannte Reinhardt schon vor dem Berliner TheaterIntermezzo. Für Reinhardts Prager Aufführung der "Weber" (1897) entwarf er das Theaterplakat; zwei Jahre darauf das Plakat für Reinhardts Wiener Gastspiel. Als er dann nach Berlin an das Deutsche Theater kam, war er bereits 1900 bis 1901 in Japan gewesen, um sich dort mit dem Werk der Holzschneldekünstler Hiroshige, Hokusai und Kitagawa Utamaro zu befassen, hatte enge Beziehungen zum Wiener Klimt-Kreis geknüpft - z.B. wurden seine Theaterentwürfe zu Reinhardts "Räuber", 1908 in der ersten Ausstellung der Klimt-Gruppe in Wien gezeigt - und war 1904 nach Berlin als Nachfolger Otto Eckmanns zum Leiter der Graphik-Klasse an der Staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums berufen worden. In Berlin trat er der dortigen Sezession bei, befreundete sich mit Corinth, Liebermann und Slevogt, die er häufig portraitierte. In zahlreichen Schauspielerportraits dokumentierte er seine sätndige Zuneigung zum Theater. Neben vielen Skizzen und flüchtigen Eindrücken von der Probenarbeit Reinhardts gibt es Zeichnungen, die Tilla Durieux, Gertrud Eysoldt, Gerhart Hauptmann, Lucie Höflich, Emil Jannings, Max Pallenberg und Helene Thimig darstellen.

Eine Trias von Einflüssen wird bei Orliks "Wintermärchen"-Ausstattung relevant: Es ist der Japonismus durch direktes Studium und durch das Studium der Werke Whistlers oder der Beggarstaff-Brothers (die schon für Craig bedeutend waren); es ist das dekorative Klima der Wiener Sezession und es sind Entwürfe von Craig, die Orlik während der Berliner Ausstellung studieren konnte; später vertiefte er diesen Eindruck, während er gemeinsam

mit Reinhardt Craigs Atelier aufsuchte.

Auf der "Wintermärchen"-Bühne sind zu beiden Seiten je zwei hohe dunkelgrüne Türme zu sehen. Der Spielraum variiert nun zwischen einem kleinen Zimmer, wenn ein hellgrüner Samtvorhang gezogen wurde, und einem großen Zimmer, wenn ein dunkelgrüner Vorhang zwischen den Türmen war (222).

Die erste Szene, die die königlichen Gemächer zeigt, imponiert durch ihre gradlinige Einfachheit. "Die Gemächer waren, dem düsteren Charakter des Königs entsprechend, in einer schweren, dunkelglühenden Pracht gehalten; der zurückgezogene Vorhang, der eine kleine Öffnung ins Freie gab, lag im blendendsten Licht ..." (223) Bestückt war der Vorhang mit Ornamenten, die eine Krone symbolisierten. Dieselben Ornamente tauchten auf den Samtmänteln der Schauspieler wieder auf (224), wie "Eigentumsmarken" (225), so daß die Umgebung mit den Bewohnern eng verzahnt wurde. Die Kostüme entsprachen der einfachen Flächenwirkung. Ernst Schur beschreibt sie (226) als dem Byzantinischen ähnlich in der tieffarbig-ruhigen Symbolik und der dekorativ steifen Ornamentik. Sie wirken wie feierliche Gewänder.

Einen verblüffend anderen Eindruck provoziert der dritte Akt, der sogenannte "Böhmische". Das dekorative Prinzip der Strenge und Monumentalität ist dort einer lustigen Frühlingslandschaft gewichen, die wie eine Kinderbuchillustration wirkt: "Weiße, hellgrüne Wiesen; ein goldstrotzender, phantastischer Märchenbaum im Vordergrund; hinten ziemlich fern eine Bauernhütte, die kaum mit dem Dach über das ansteigende Gelände hinaus sah und deren dunkler Holzton die Naturschönheit um so leichter erscheinen ließ." (227)

Die dazu passenden Kostüme der Landbevölkerung waren hell und hellrot mit den satten Farben der slawischen

Volkskunst bestickt. Dieser folkloristische Eindruck drängt sich auf, vergegenwärtigt man sich, daß Orlik ein gebürtiger Prager ist und die böhmische Landschaft in vielen seiner Bilder auftaucht. Es ist naheliegend, daß er die böhmische Tracht auch in die Kostümgestaltung des "Böhmischen" Aktes einbezog.

Die Gestaltung dieses Aktes als fröhlichen, ohne pathetische Gewänder, mystisches Dunkel, mag dem Wesen und der Bühnenkonzeption Orliks am meisten entsprochen haben, denn in einem Essay über die Bühnenausstattung wendet er sich gegen manieristische Abstraktion, gegen den Irrglauben, daß man Kultur durch Einfälle ersetzen könne (228), gegen verkrampftes und gewolltes Stillisieren auf der Bühne.

"Das moderne "Andeuten" des Schauplatzes geschieht oft unter vielen Umständen und mit vielen Mitteln. Die Schreiber dieser Stenogramme verbrauchen oft mehr Tinte und Papier, als Kalligraphen es täten. All zu oft trägt die Phantasie des Zuschauers die Kosten bei diesem Puritanismus ... Gut gemalte Prospekte und Kulissen, eine gut beleuchtete Bühne würden uns weiter bringen, daß die Schaubühne von heute eine wahre Schau-Bühne werde." (229)

Angeichts dieser "Wintermärchen"-Inszenierung beschuldigte Craig Reinhardt und Orlik des Plagiats. Der Atelierbesuch wäre benutzt worden, um die Craigschen Entwürfe genau zu studieren und um sie dann einfach nachzuahmen. Reinhardt selbst äußerte sich wohl auch in dieser Hinsicht, daß er in seiner Inszenierung die berühmte Manier von Craig erreicht hätte (230). Aber eine Szene wie die böhmische Idylle wäre von Craig niemals erdacht worden. Die Ähnlichkeiten sind sonst tatsächlich auffallend und bestimmt bewußt. Man darf aber nicht vergessen, daß Orlik sich wie Craig mit der japanischen Kunst beschäftigte, mit abstrahierender Technik im Holzschnitt der Beggarstaff-Brothers, mit dem Gedan-

kengut der europätschen Kunstgewerbeentwicklung. Dem-
entsprechend ist ein ähnlich ausgeprägter Sinn für das
Formale vorhanden, das Streben nach Vereinfachung zu-
gunsten der Aussage. Genauso gut wie Craig könnte auch
Alfred Roller Vorbild für Orlik gewesen sein, denn auch
Roller experimentierte in Wien mit einer neuen Szenen-
gestaltung.

Auf Rollers Verdienste in der modernen Szenengestaltung
soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden,
denn erstens lag Rollers Genie in der Gestaltung des
Bühnenraumes und weniger in der des Kostüms und zwei-
tens waren seine Ausstattungen stilistisch zu verschie-
den, als daß sie relevant gewesen wären für die Durch-
setzung des Gewandtyps auf der Bühne. Trotzdem darf
Alfred Roller nicht unerwähnt bleiben, wenn von Still-
sierung auf der Bühne die Rede ist.

Roller, ausgebildeter Maler und Graphiker, Lehrer an der
Wiener Kunstgewerbeschule, kam wie so viele Künstler,
die für das Theater arbeiteten, aus dem Kreis der Se-
zession. Er gehörte von Anfang an zur Wiener Gruppe,
schloß sich später dem Klimt-Kreis an und war von 1898-
1903 Mitherausgeber der Kunstzeitschrift "Der Sacrum",
für die er u.a. Titelbilder entwarf.

1903 begann dann mit der Ausstattung für die "Tristan"-
Inszenierung an der Wiener Hofoper die geniale Zusammen-
arbeit mit Gustav Mahler, die bis 1907 andauerte. (Spä-
ter ist Roller auch für Max Reinhardt tätig geworden.)

Mahler ernannte Roller zum Vorstand des gesamten Ausstat-
tungswesens der Hofoper und schuf damit eine Position,
die in der Form vorher nicht existiert hatte. Roller
war nicht nur für die Bühne verantwortlich, sondern
auch für die Kostüme und für das Licht (231). Damit wur-
de von vornherein klargemacht, daß Ausstattung unter dem
Vorzeichen der Einheit und der Harmonie geschaffen wer-
den sollte - letztlich, weil man das Gesamtkunstwerk auf

der Bühne anstrebte. Rollers Entwürfe waren immer dem aufzuführenden Werk untergeordnet - er suchte nicht nach einer neuen Dramatik (wie Behrens), um daran seine szenischen Visionen zu erproben. Er fühlte sich auch nicht als autonomer Künstler, sondern als "Theaterarbeiter" (232); der Sinn seiner Arbeit enthüllte sich also in der Aufführung, sonst nirgendwo (233). Sein Leitgedanke der Theaterarbeit ist, daß "Jedes Kunstwerk die Gesetze seiner Inszenierung in sich trägt" (234). Daher rührt die Vielfalt seines Werkes.

Roller reformiert das Opernkostüm, indem er Schnitt und Farbe vereinfacht, den Theaterflitter und die opulente Ausstattungstradition der Wiener Hofoper hinter sich läßt. Er erstrebt die Harmonie der Kostüme untereinander und zum Bühnenbild.

In den Kostümen zur "Tristan"-Inszenierung lassen sich sezessionistische Einflüsse nachweisen (Abb. 87), verarbeitete er die typische Ornamentik und die Farbgebung, matte, stumpfe Farben, die auf den Grundton des Bühnenbildes, ein grelles Orange im ersten Akt (235), ein Violett im zweiten Akt abgestimmt worden sind. Auch im lockeren Faltenwurf der Seldengewänder greift er ein Lieblingsthema des Jugendstils auf.

Für die "Don Giovanni"-Inszenierung 1905 entwirft der Bühnenbauer Roller die "Roller-Türme", mit dunklem Samt bezogen, die in der Art der Telari gebaut sind und als Eckpunkte auf der Bühne standen. Diese Türme könnten Anregung für das Orlikssche "Wintermärchen" gewesen sein.

Zwei Jahre nach Orlikss "Wintermärchen" arbeitete Reinhardt noch einmal mit einem Künstler zusammen, der anstelle der Widerspiegelung der Natur das dekorative Prinzip auf der Bühne verwirklichte. Es war Carl Otto Czeschka, der 1908 den "Lear" mit Reinhardt erarbeitete-

te (nachdem Craig nicht für das Projekt gewonnen werden konnte).

Czeschka kam, noch stärker als Orlik, aus dem geistigen Klima der Wiener Sezession. Als Maler und Graphiker wurde er Mitglied der Klimt-Gruppe, die sich 1906 von der Wiener Sezession abgespalten hatte. Zu der Zeit war er auch als Mitarbeiter der Wiener Werkstätte tätig und entwarf Kostüme für das Wiener "Cabaret Fledermaus". Czeschka übertrug wie kein zweiter Maler des Sezessionsismus die geometrische Jugendstilornamentik auf seine Szenenbilder und Kostümentwürfe.

Der "Lear" wurde dafür ein unübersehbarer Beweis. Nichts in der Ausstattung deutet auf ein bestimmtes Land oder eine bestimmte Epoche hin. Die Szene besteht aus einfachen Vorhängen oder niedrigen Prospekten, die von wuchtigen Ornamenten bedeckt sind. (Abb. 88) Der Hintergrund in seiner archaischen Monumentalität ist der Tragödie adäquat. Auf die Dauer wirkt er allerdings monoton, wie eine ins Gigantische vergrößerte Tapete, die für keine Spannung sorgt.

(Abb. 89) Die Kostüme sind vom Schnitt her ganz simple Gewänder, mit großen Ornamenten bestickt. Es waltet die strenge Linie und die dekorative Fläche vor, wie man es auf dem dunklen Gewand der Königstochter sieht.

Die Wirkung dieser Simplizität rief damals einen ungeheuer starken Eindruck hervor, so daß der Kritiker Siegfried Jacobsohn schwärmen konnte: "Dieser Lear ist das beste, reifste, künstlerischste Theater, das es heute irgendwo in Deutschland gibt." (236) Das Beste war wohl die Stillisierung, die ornamentale Phantasie Czeschkas, der mit ungeheurem Selbstbewußtsein es wagte, mit einem netten dekorativen Muster eine ganze Bühne auszustaffieren. Das ins Monumentale verzerrte Muster läßt dem Zuschauer keinen Spielraum mehr. Perfekte Ornamentik auf der Bühne bedeutet immer ein Stück Le-

bendigkeit weniger. Sie kann immer nur ein stillerter Nachhall dessen sein, was ausgedrückt werden soll; und sie ist ständig der Gefahr ausgesetzt, nicht mehr über das Ornament hinauszuwelsen, sich im Dekorativen zu verstricken.

2.3.5 Das Gewand: Ein adäquater Ausdrucksträger der Epoche

Mit der Verwirklichung reformatorischer Ideen auf dem Theater wurde das Gewand zum wichtigsten Bühnenkostüm. Es gibt keine kontinuierliche Entwicklung, an deren Ende das Bühnengewand steht, sondern ganz plötzlich tauchte dieses Kostüm auf, als ein radikaler Bruch mit der Tradition, die vorher nur das historische oder zeitgenössische Kostüm kannte.

Wenn es eine Entwicklungsrichtung gibt, so verläuft sie nicht kostüm-immanent, sondern wird von außen, d.h. von der bildenden Kunst in das Theater getragen.

Der Ausgangspunkt, der das moderne Bühnenkostüm erst ermöglichte, muß im veränderten Kunstverständnis der Zeit gesucht werden, in der Bereitschaft zu einem bestimmten und zweckbewußten "Kunstwollen".

Der Begriff des "Kunstwollens" wurde von dem Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl in seinem 1901 erschienenen Werk "Die spätromische Kunstindustrie" eingeführt. Er begründete damit, daß es zwischen den verschiedenen Stilarten keine qualitativen Unterschiede geben kann, also keine Wertungen wie Früh-, Hoch- oder Spätstil. Ebenso sieht er die sogenannte "hohe Kunst" und das Kunstgewerbe als gleichberechtigt an. "Im Sinne der Maximen des Jugendstils übertrug hier ein Kunsthistoriker die Struktur des künstlerischen Schaffens sei-

ner eigenen Zeit auf die Geschichte, er stellte ... die seelische Dynamik in den Mittelpunkt allen Kunstschaffens und aller Kunstbetrachtung." (237)

Das veränderte Kunstverständnis ist gleichzusetzen mit der antinaturalistischen Bewegung in den Künsten; auf das Theater bezogen mit einer neuen Auffassung von dem, was eine Inszenierung leisten soll. Man glaubte, daß naturalistische Detailtreue wenig hilfreich sei und suchte den Kern der Aussage herauszuarbeiten, indem man vereinfachte und stilisierte. Die Atmosphäre war wichtig, denn es kam darauf an, was sich in der Seele des einzelnen Zuschauers abspielte und nicht, daß die Netzhaut des Auges bloß gereizt würde. Um den Ausdruck zu steigern, experimentierte man mit der Bühne, auf der jeder Gegenstand bedeutungsvoll war. Man wollte die Symbolik im Umgang mit der Farbe/Licht und der Form, der Raumgestaltung und den Kostümen.

Das Gewand verwirklichte in idealer Weise die unterschiedlichsten Forderungen. Jeder Reformkünstler konnte es für seine speziellen Vorstellungen nutzen - der Gewandtyp existierte in den verschiedensten Modulationen. Außerdem war die Form des Gewands diejenige, die den Idealen und der Ästhetik des Jugendstils am besten entsprach, wie bereits im Kapitel über das Reformkleid beschrieben wurde.

Die Etymologie des Wortes "Gewand" leitet sich vom althochdeutschen "giwant" ab, was soviel wie das "Gewandete", d.h. das "gefaltete Tuch" bedeutet und bezeichnet vor allem außereuropäische Trachten oder liturgische Kleidung (Definition nach Meyers Enzyklopädie).

Demnach faßt man unter dem Gewand ganz allgemein Kleidung zusammen, die aus gewickelten, lose geschlungenen Stoffen drapiert, gegürtet und gerafft besteht, denen keine komplizierte Schnitttechnik zugrunde liegt, sondern geometrische Gradlinigkeit. Das Gewand ist körper-

fern gearbeitet, weit und lang. Nach diesem Prinzip entstanden die archaischen Trachten von Germanen, Griechen, Ägyptern, Chinesen, Indern und Kelten; der nordafrikanische Kaftan etc. Die Wirkung des Gewandes kann unterschiedlich sein, das hängt ganz vom verwendeten Material ab, ob es sich um schweres kostbares Tuch handelt oder zarte schwingende Stoffe; hängt ab von der Gewandlänge, ob es z.B. in einer langen Schleppe ausläuft oder in mehreren Stufen und verschiedenen Schichten kaskadenartig aufgebaut wurde; und davon, welche Attribute es schmücken; ob es ganz schlicht und einfarbig gestaltet wird oder bunt ornamentiert, reich bestickt, mit Applikationen versehen etc.

Es kann festlich-feyerlich wirken, voller Würde und hellem Ernst wie bei Peter Behrens und Josef M. Olbrich.

Es kann bewußt an den antiken Chiton anknüpfen und Ideale verdeutlichen von Freiheit, Natürlichkeit und Wahrheit. Ideale, die eng mit dem Reformgedanken im Tanz zusammenhängen, dem Willen nach Bewegungsfreiheit und Praktikabilität.

Das Gewand wurde auch aus ästhetischen Erwägungen bevorzugt: sein ungehemmt fließender Schwung, seine geräumige Weite lassen eine starke Eigendynamik aufkommen. Das Gewand wirkt nie leblos, sondern wird vom sanften Vor- und Zurückschwingen tiefer Falten, durch die üppige Bewegung des Bauschens und in den Raum greifenden Schwüngen in harmonischen Rhythmus versetzt, der der Dynamik der Jugendstillinie entgegenkam. Es ist E.G. Craig, der das Gewand bewußt als Bewegungsträger, als rhythmisches Element einsetzt.

Der Vorteil, den das Gewand bietet, ist seine neutrale Form, die im Ausdruckstanz z.B. willkommen ist, denn erst der Tänzer soll in harmonische Beziehung zum Kostüm treten und es zum Ausdrucksträger seiner Stimmung machen.

Die Neutralität aufgrund schlichter Gestaltung lenkt im übrigen das Interesse des Zuschauers auf die Aussage, die durch das Kostüm unterstützt werden soll - er wird nicht durch modische Reize vom Wesentlichen abgelenkt. Das Gewand unterstützt also die Tendenz zur Vereinfachung in der Bühnenausstattung. Da es keiner Mode unterworfen ist, eignet es sich idealerweise zur künstlerischen Gestaltung; es kommt dem Stilwillen der Epoche entgegen.

3. KUNST, MODE UND THEATER, BEEINFLUßT DURCH DIE WIENER SEZESSION

3.1 Die Wiener Sezession

Wien war nach München und Berlin die letzte Stadt, in der progressive junge Maler gegen die akademische Tradition protestierten und ihre eigene Vereinigung gründeten. Sie warfen der Künstlergenossenschaft vor, viel zu konservativ zu sein und Malern, die neue Ansichten vertraten, keine Ausstellungsmöglichkeiten zu bieten. Vor allem hob man hervor, daß die Kunst nur dann Berechtigung in der bürgerlichen Gesellschaft hätte, wenn sie kommerziell zu verwerten sei. Voller Idealismus glaubten die jungen Künstler an die Reinheit der Kunst und waren von der Größe ihrer Aufgabe überzeugt.

Zur Metapher all dessen, was sie ablehnten, wurde die Wiener Ringstraßenkunst. Das Konzept dieses Prunkboulevards wurde seit 1857 verwirklicht; die Ausführung bezog nicht nur die Architektur mit ein, sondern sämtliche Kunstgattungen, vom Kunstgewerbe, Malerei, Plastik bis zur Gartenkunst (238). In eklektizistischer Manier ahmte man die großen Stile der Vergangenheit nach als Neugotik, Neorenaissance, Neubarock. Auf diese Weise entstanden Wohn- und Bürohäuser von repräsentativem Charakter. Die an der Ringstraßen-Architektur beteiligten Maler wurden mit allegorischen Darstellungen beauftragt, deren Programm von der Größe und Bedeutung der Bauten erzählten.

Viele der jungen Maler wollten gerade von diesen der Vergangenheit huldigenden Allegorien wegkommen, wandten sich gegen die Monumental- und Salonkunst des Historismus. Sie fanden sich im Künstlerhaus nicht mehr ange-

messen repräsentiert, litten unter der Vormacht der Konservativen. Nicht nur die Gruppe der "Naturalisten oder Lichtmaler" (239), die vom französischen Impressionismus angeregt waren, sondern auch die Gruppe der Symbolisten, wollten sich gegen die traditionelle akademische Malerei vereinigen.

Im März 1897 kam es dann zur Abspaltung, d.h. zur Gründung der "Vereinigung bildender Künstler Österreichs - Wiener Secession". Eine Gruppe von 19 Malern suchte sich fortan unabhängig zu entwickeln, unter ihnen Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef M. Olbrich und Moll. Klimt wurde zum Präsidenten der Jungen Sezession gewählt und formulierte die Aufgaben der Vereinigung:

"... das Wiener Kunstleben in einen lebendigeren Zusammenhang mit der fortschreitenden Entwicklung der Kunst des Auslandes zu bringen und das Ausstellungswesen auf eine rein künstlerische, vom Marktcharakter freie Basis zu stellen." (240)

Mit Vehemenz war man bemüht, den Anschluß an ausländische Entwicklungen zu finden und organisierte die erste Ausstellung moderner Kunst des Auslandes in Wien. Böcklin, Crane, Knopff, Klinger, Liebermann, Mucha, Rodin, Segantini, Stuck, Thoma, Uhde vertraten verschiedene Tendenzen in der Kunst und wirkten als Publikumsmagneten - die Ausstellung wurde ein überwältigender Erfolg. Hermann Bahr meinte euphorisch, daß kein einziges schlechtes Bild zu sehen gewesen sei (241).

Das Plakat zu der Ausstellung (Abb. 90) wurde von Gustav Klimt entworfen. Es ist in strenger Geometrie aufgeteilt, die der österreichischen Variante des Jugendstils eigen ist. Abgebildet ist der Kampf des Theseus gegen den Stier Minotaurus. Aufrecht am rechten Bildrand steht Pallas Athene mit dem Gorgonenschild am

Arm. Die Szene zeigt metaphorisch den Kampf der Sezessionisten in der Gestalt des hellen, kraftvollen Theseus, der energisch den schwarzen Minotaurus, als Symbol finsterner Rückständigkeit nach links zurückgedrängt. Der siegreiche Held Theseus wird durch die Rechts-Links-Dynamik betont, die gleichbedeutend ist mit einem Zurück. Im europäischen Kulturkreis wird durch Lesen und Schreiben von links nach rechts diese Richtung als vorwärtsstrebend und aktiv empfunden. Theseus kommt aus der Richtung und drängt den Stier nach hinten zurück.

Pallas Athene in strenger Profilansicht wird mit Speer und Schild bewaffnet zur Beschützerin der Sezession. Ihr Gewand wirkt schmal gefältelt, wie plissiert, mit dunklen Tupfen gemustert. Die Figur wird nicht mehr in dreidimensionaler Plastizität gezeigt (wie es die akademische Malerei vorschrieb), sondern flächig mit ornamental stilisierter Binnenzeichnung.

Der Stil des Plakates macht deutlich, daß für die Sezession von Anfang an die dekorative Kunst wichtig war, das Kunstgewerbe. Entsprechend setzen die Ausstellungen starke Akzente auf das Kunstgewerbe, sowohl was die Auswahl der Teilnehmer anbetrifft als auch die Raumgestaltung. Das stilvolle Ambiente für die Bilder wurde von Josef Hoffmann und Alfred Roller geschaffen. Sie waren für die Innenarchitektur von der Errichtung von Zwischenwänden bis zur Farbe der Tapeten verantwortlich.

Die Sezession war entschlossen, sich rasch und eindringlich in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Um das Image, das man sich geben wollte, bemüht, ging man zunächst an den Bau eines neuen Ausstellungsgebäudes.

Josef M. Olbrich entwarf das Haus, das zum ungewöhnlichsten Bau Wiens wurde. Als Symphonie aus weißen Quadern und goldenen Ornamenten wirkte es ausgesprochen prächtig, ohne stolz zu sein, war es von feiner Eleganz,

kostbar und symbolträchtig, durch die extravagante riesige Kuppel aus goldenen Lorbeerblättern:

"Diese Kuppel ist eigentlich eine Laube. Und diese Laube ist eigentlich die Laubkrone eines kolossalen Lorbeerbaumes. Der symbolische Lorbeer der Secession hat sich hier gewaltig ausgewachsen. Diese schmiedeeiserne, echt vergoldete Laubkuppel besteht aus 3000 Blättern, Jedes über einen Fuß lang, und aus 700 Beeren, Jede über eine Faust groß." (242)

Mit dieser Kuppel setzten sich die Secessionisten selbstbewußt die Krone auf, um ihren Anspruch zu versinnbildlichen, in der Kunst neue Maßstäbe zu setzen, nach der höchsten Reinheit zu streben.

Die Architektur entsprach nicht mehr dem floralen Jugendstil, wie er in Brüssel und Paris beliebt war, sondern sie war zusammengesetzt aus geometrischen Grundformen, Quadern, Rechtecken und Kreisen. Die Flächen waren nicht mit üppigem organischem Knorpelwerk vollgestopft, sondern wirkten durch sparsame Ornamentierung aus abstrakt-geometrischen Elementen. Dieser Sezessionsstil, in der Architektur geprägt von Otto Wagner, Josef Hoffmann und Josef M. Olbrich war bestrebt, "frühere Stileformen zu verlassen und aufgrund rationaler, konstruktiver Prinzipien zu arbeiten." (243)

Nachdem man den edlen Rahmen für die Ausstellungen geschaffen hatte, rief man eine Kunstzeitschrift ins Leben, die für die neuen Ideen werben sollte: "Ver Sacrum". Der Anspruch der Zeitschrift war hoch gesteckt. Sie sollte kein buntes Bildermagazin sein, sondern künstlerische Ideale und programmatische Aufsätze verbreiten, eingebunden in originaler Druckgraphik. Stilistisch war "Ver Sacrum" durchkomponiert bis zum letzten Blatt in einer Qualität, die zu den Höchstleistungen des Ju-

gendstils zählt. Sie sollte dazu beitragen, das künstlerische Empfinden der Zeitgenossen zu wecken:

Die Zeitschrift soll, als Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, ein Aufruf an den Kunstsinne der Bevölkerung sein, zur Anregung, Förderung und Verbreitung künstlerischen Lebens und künstlerischer Selbständigkeit." (244)

Einige "Ver Sacrum"-Ausgaben waren einzelnen Künstlern gewidmet, um deren Oeuvre wie in einer Werkschau angemessen zu würdigen. Gustav Klimt wurde auf diese Weise bereits 1898 geehrt, weil er zur dominierenden Persönlichkeit der Gruppe, zur zentralen Figur der Sezession geworden war und ihren Stil am stärksten prägte.

3.2 Gustav Klimt prägt das Frauenbild seiner Zeit

Einige wenige Fakten sollen die Stellung Klimts in der Sezession umreißen: Er wurde zum ersten Präsidenten gewählt; ihm wurde im Gründungsjahr der Sezession eine Ausgabe von "Ver Sacrum" gewidmet, deren Mitherausgeber er zugleich war; ihm wurden eigene Ausstellungsräume überlassen, die er nicht mit anderen Mitgliedern teilen mußte. So für die XIV. Sezessionsausstellung 1902, die sich um Max Klingers Beethoven-Skulptur arrangierte. Klimt stellte dort seinen Beethovenfrües vor, für den er das Thema der Neunten Symphonie in die Bildsprache übersetzt hatte - eine kongeniale Arbeit, neben der die Bilder der anderen Künstler verblaßten. Klimt war damals Tagesgespräch. Eine Werkschau wurde ihm als einzigem Künstler 1903 gewidmet. Und schließlich kam es unter seiner Führung 1905 zum Austritt der "Klimt-Gruppe" aus der Sezession. Damit spalteten sich die Stilkünstler von den Naturalisten ab. Die Klimt-Gruppe hatte immer enge

Kontakte zu Architekten und Kunstgewerblern gehalten und war an einer übergreifenden künstlerischen Reform im Sinne des Gesamtkunstwerkes interessiert. Zu der Zeit hatte Klimt wohl den Zenit seiner künstlerischen Entwicklung erreicht. Er war zum vielbeachteten Maler geworden, dessen Präsenz in Wien um so interessanter war, je stärker seine Arbeiten zum Anlaß heftiger Kontroversen und Polemiken wurden. Stein des Anstoßes waren seine sinnlichen Bilder: Frauenleiber winden sich in ekstatischen Verrenkungen, lesbische Liebe wird thematisiert, ungewohnt freizügig, und deswegen rasch unter Pornographie eingeordnet, als obszön und daher unkünstlerisch beschimpft. Aber Klimt konnte sich in Wien auch auf eine starke Lobby stützen, die ihn als Kündler einer neuen Zeit feierte, wie die Publizisten Hermann Bahr und Bertha Zuckermandl.

Klimts Werk war von einer BI-Polarität gekennzeichnet: Auf der einen Seite ist er der akademischen Maltradition verpflichtet (die offiziellen Aufträge für Fresko-Ausmalungen zeugen davon); er wurde schon als legitimer Nachfolger von Hans Makart bejubelt; die vielen Portraitaufträge weisen auf gesellschaftliche Anerkennung hin, als Zeichner war er unerreicht. Auf der anderen Seite wird er als Outcast der Gesellschaft behandelt, gilt er als Libertin, in dessen Atelier die Modelle unbekleidet herumspazieren; wird ihm die erotische Freizügigkeit seiner Bilder und seines Lebenswandels angedreht bzw. unterstellt; und außerdem war er ein Unikum, das sich modisch ausgesprochen extravagant gab.

Die großen offiziellen Auftragsarbeiten brachten Klimt ersten Ruhm. Er erhielt den Auftrag, die Stiegenaufgänge des neuen Burgtheaters auszumalen. D.h., der Auftrag wurde an die "Künstlercompagnie" vergeben, zu der drei

Junge Maler gehörten: Klimt, dessen Bruder Ernst und der gemeinsame Freund Ernst Matsch. Zuvor sollte jedoch das alte Burgtheater photographisch getreu für die Nachwelt gemalt werden. Klimt fertigte zwei große Gouachen an, die den Blick von der Bühne in den Zuschauerraum zeigen. Da die in den Logen sitzenden Zuschauer Stammgäste des Theaters waren, Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft, konnte Klimt sich als Porträtist bewelsen. Die Zuschauermenge im Parkett stellte er recht aufgelockert dar. Als Modelle standen Klimt die Schwestern Flöge und deren Freundinnen zur Verfügung. Hier malt Klimt zum erstenmal die "schöne Wienerin" in festlicher, geschmackvoller Robe, eine elegante, schlanke Erscheinung mit zart schmelzender Haut und lieblichen Gesichtszügen. Diesen Typ hält er in zahlreichen Gesellschaftsportraits immer wieder fest in der Doppelfunktion als Chronist einerseits, andererseits als Künstler, der seine eigene Vorstellung im Frauenbild verwirklicht.

Zwei Jahre dauerte die Ausmalung der Stiegenhäuser der Burg (1886 - 1888), an deren Ende Klimt einen Preis der Stadt erhält für die zufriedenstellende Allegorienmalerei, die er im akademischen Stil bewältigte.

Der nächste Auftrag an die Künstlercompagnie war die Ausmalung des Stiegenhauses des Kunsthistorischen Museums (1891). Es ging um die schwierigen Zwickel- und Interkolumnenbilder. Bei dieser Arbeit wirkt Klimt schon viel selbständiger, handhabt das Thema gelöster, indem er individuelle Akzente setzt, die - nach Nebehay (244a) - niemandem auffielen. Auf dem schmalen Raum, den die Interkolumne bot, ist eine junge Frau dargestellt, die sich in das Bild neigt, vom linken Bildrand angeschnitten. Im Hintergrund sieht man antike Fragmente, einen Marmorsockel, auf dem eine bemalte große Vase steht.

Wenn es sich um eine Allegorie auf die Antike handelt - wie durch den Titel bestimmt - dann müßte die Junge Frau als Griechin zu erkennen sein. Statt dessen stellt sie einen modernen Frauentyp dar: Der Gesichtsausdruck wird bestimmt von schweren Lidern, die das Auge halb verschatten und einen Blick freigegeben, der verträumt ins Unbestimmte sieht. Eine Blickverwandtschaft zu den Frauenbildern des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff läßt sich ableiten. Das dicht gewellte lange Haar hängt so üppig über die Schultern der Gestalt wie die Haarpracht der Jane Morris oder der Elizabeth Siddal auf den präraffaelitischen Bildern.

Das Gewand, das sie trägt, hat ebensowenig wie ihr Typ mit einer Griechin im klassischen Chiton zu tun. Es hat allerdings auch wenig gemeinsam mit der zeitgenössischen Mode. Vielmehr handelt es sich um eine Phantasiel Kostüm, ein Gewand, das wie der griechische Chiton an den Schultern seinen Halt findet. Die angeschnittenen Ärmel sind nur leicht an der Unterkante zusammengeschlossen, so daß der Stoff von der Schulter bis zum Ellenbogen geschlitz ist; dadurch wirkt das Gewicht der Stoffmasse flatternd leicht. Um die Hüfte wickelt sich ein breiter Schal, der dem Gewand die Form verleiht, indem er es eng zusammenfaßt, damit es weit und blausig, in tiefen weichen Falten aufspringen kann. Der Stoff des Gewandes - auch untypisch für griechische Klassik - ist bunt gemustert, getupft wie mit biedermeierlichen Streublümchen.

Diese Frauengestalt als Allegorie der "Griechischen Antike" fiel wohl deswegen nicht als Stilbruch auf, weil ihr Gewand mit klassischen Elementen (Schultererschwerpunkt, Raffung durch Gürtel, weitfließendes Gewand) arbeitet und so das klassische griechische Gewand assoziieren läßt. Ein ganz praktischer Grund wäre zudem in der großen Distanz zu suchen, die zwischen dem Betrach-

ter und dem Fresko liegt, durch die sich kleine Unge-
reimtheiten nivellieren.

Diese Figur der "Griechischen Antike" war kein Unikum
im Schaffen Klimts, sondern ein erster sichtbarer Aus-
druck von Unabhängigkeit und bewußtem Stil-Wollen. Er
zeichnete dasselbe Modell in einem ähnlichen Kleid in
demselben Jahr (Abb. 92). Ein Jahr später überträgt er
den Entwurf in ein Aquarell mit dem Titel "Am Morgen"
(Abb. 93). Auf dem Aquarell trägt die junge Frau ihre
krause Haarpracht zu einem Knoten gebändigt. Das Gewand
weicht vom Fresko-Vorbild nur ein wenig im Dessin ab.
Im Gegensatz zu jenem drapiert auch nicht ein breiter
Schal die Taille, sondern eine doppelte Gürtung. Der Ef-
fekt ist derselbe: Es wirkt jugendlich, lässig und un-
kompliziert. Klimt entwickelt in diesen frühen Bildern
schon eigenständig Kleider, indem er sich vom klassi-
schen Vorbild inspirieren läßt, möglicherweise auch prä-
raffaelitische Bilder mit den eigenwilligen Kleidern
kennt. Auf jeden Fall können nicht die künstlerischen
Reformkleider als Anregung gedient haben, denn sie wur-
den erst gut zehn Jahre später aktuell.

Klimts Neigung, Kleider zu entwerfen, hängt untrennbar
zusammen mit seiner Vorliebe für die "Frau". Sie ist
sein Lieblingsthema - seine Primadonna assoluta - das
er hingebungsvoll variiert, dekoriert und stilisiert.
In verschiedenen Themenkreisen verherrlicht er die Frau:
in einem "offiziellen" (245), der die Damen der Gesell-
schaft zeigt als selbstbewußte Frauen, fast immer in
aufrechter Haltung im ganzformatigen Portrait, das Ge-
sicht en face dem Betrachter zugewandt; Frauen wie Son-
ja Knips (1898), Emilie Flöge (1902), Margaret Ston-
borough-Wittgenstein (1905), Fritza Riedler (1906),
Adele Bloch-Bauer (1907), Friederike Maria Beer-Montl
(1916). In ihrer Haltung liegt vornehme Eleganz, sie

"sahen immer ein wenig wie Königinnen aus" (246), wodurch eine gewisse Distanz zum Betrachter aufgebaut wird, in der sich die reservierte, kühle Ausstrahlung der Damen durchaus mit erotischem Charme vermischt.

Klimts malerische Technik läßt seine Bilder wie Inkrustationen erscheinen; der Effekt, es nicht mit Malerei und Farbe, sondern mit kostbaren Einlegearbeiten zu tun zu haben, verstärkt sich in der Folgezeit, als er beginnt, die Bilder mit verschwenderischer Goldauflage zu erhöhen. Er stillisiert die Bilder zu Ikonen, die die Frau als anbetungswürdiges Objekt vermitteln, luxuriös gefaßt. Diese Malerei stellt das dekorative Beiwerk ebenbürtig zur portraitierten Frau.

Der zweite Themenkreis, der sich mit der Frau beschäftigt, ist der "Inoffizielle" (247). Walissenberger faßt darunter die zahllosen Aktdarstellungen junger Mädchen und Frauen zusammen, von denen die meisten noch nie veröffentlicht wurden, weil sie zu anstößig sind. Durch die Schulung der genauen Beobachtungsgabe in diesen Skizzen bildete sich Klimt zum hervorragenden Zeichner aus, der mit den weiblichen Formen souverän umzugehen verstand - davon profitierten dann seine Stillisierungen.

Zu einem weiteren Themenkreis gehören Frauen aus der Mythologie und symbolische Phantasiewesen. Hier erreicht Klimt, durch keinen Auftrag behindert, den höchsten Grad artifizieller Stillisierung. Seine "Judith" (1901) könnte eine Lebedame des Fin-de-siècle sein, ein Vamp, in verführerisches Gold gerahmt und kostbar geschmückt - ein verruchtes Wesen von mystischer Aura umflort. Die Verwandtschaft mit ähnlichen Werken Franz von Stucks ist hier evident. Seine "Wasserschlangen" (um 1904), die ätherisch entrückten Wesen seiner Friese sind in die

Fläche eingebundene zarte, überschlanke Frauen. Die Linienführung spielt geradezu mit der Anatomie des Körpers, unterstützt von dem bewegt fließenden Linearismus goldener Haare. Diese fragilen Feen, aus der imaginären Welt des Künstlers geboren, faszinieren durch die "Eleganz der Seele" (248) und ihre im Dekorativen gebannte Distanziertheit.

In diesen Bildern wird die Verwandtschaft zu Malern wie Knopff, Jan Thorn-Prikker und Toorop besonders deutlich. Darüber hinaus verarbeitete Klimt wie jeder modern eingestellte Künstler der Zeit ostasiatische Einflüsse; war mit den Stillisierungen der Glasgower Schule vertraut, deren Kennzeichen der mehr geometrisch ausgerichtete Jugendstil war, die strengere, diszipliniertere Linie und sparsame, aber kostbare Ornamentik.

3.2.1 Gustav Klimt und die Mode in seiner Malerei

Klimts Frauenportraits erhalten ihre Anziehungskraft durch die phantastischen Roben, in denen der Maler seine Modelle malt. "In diesen Kleidern verborgen liegt die spezifische Aura der Dargestellten; die den Körper verhüllenden Kleider enthüllen die Seelen." (249)

Es gibt eine Serie zart-duftiger Portraits, auf denen die Frauen von gebauschten Gewändern und transparenten Pastelltönen umschmeichelt werden; ein Beispiel dafür wäre das Bildnis der Sonja Knips (1898), deren Kleid aus feinem, rieselndem Rosa sie wie eine federleichte Tüllwolke umschwebt.

Auf dem Bildnis der Serens Lederer (1899) ist ein Kleid im Empire-Stil gezeigt, das in winzigen Plisseefalten zu Boden rauscht, in schillerndem, kaum wahrnehmbarem Violett. Klimt malt hier zum erstenmal ein Reformkleid, von dem Helga Kessler-Aurisch (250) vermutet, daß es

der Inspiration durch die in Wien gespielte Operette "Wiener Blut" zu verdanken sei. Dort trugen die Darsteller originelle Kostüme im Stil des frühen Biedermeier in zarten Tönungen von Lila, Weiß zu Türkis und Blau.

Auch das Bildnis der Gertha Felsövary (1902) zeigt ein Meer von Falten; ein Kleid aus kurvigen flimmernden Linien und irisierenden Farben.

Wie ein Nichts aus Tüll und Seide umrascheln und umknistern diese Kleider die Frauen mit einer zauberhaften, lieblichen Aura. Die zunehmende Stilisierung im Werke Klimts bringt auch eine Veränderung der Kleider mit sich. Weiter oben wurde schon auf die freie Übersetzung antiker Gewänder verwiesen ("Griechische Antike"). Diese Gewänder finden ihre Fortsetzung in der Allegorie der "Hygieia" (aus dem Fakultätsbild zur Medizin, 1901) und der "Allegorie von der Sehnsucht nach Glück, die Stilisierung in der Poesie findet" (aus dem Beethovenfries, 1902) (Abb. 94).

Die Frau im Profil trägt ein tunikaähnliches Gewand, das nur die Arme freiläßt und den Körper von den Schultern bis zu den Knöcheln verhüllt. Das Gewand wurde als Fläche behandelt, es gibt keine Schatten, die einen Körper andeuten könnten und keine Falten, die von einer Bewegung herrühren könnten, sondern ausschließlich eine ornamentale Binnenzeichnung. Die dichte parallele Linienschraffur könnte man als Crêpe oder Plisseestoff interpretieren. Darauf wurden kreisrunde Schmucktaler aufgesetzt, die ein Schneckenornament und ein stilisiertes Gesicht, aus zwei Augen und einer Nase bestehend, zeigen. Die Schmuckornamente sind aus Gold und wirken auf dem Fresko wie Einlegearbeiten eines Goldschmiedes.

Diesen stilisierten Gewandtyp überträgt Klimt auf die Roben seiner Portratierten. Vergleichbar wäre das 1902 entstandene Bildnis der Emilie Flöge (Abb. 95), der

langjährigen Lebensgefährtin Klimts. Das Kleid, das sie trägt, fließt wie die Tuniken der Allegorien elegant und schlicht zu Boden. Die Schultern sind bedeckt von einem boleroartigen Überwurf, der in lange Puffärmel übergeht, die in einer hohen Manschette enden. Auf den für Klimt-Frauen typischen breiten Kropfbandschmuck wurde insofern verzichtet, als das Kleid selbst sich eng um den Hals schließt. Auch dieses Kleid verrät nichts über sein Material, ist nur Fläche; innerhalb der Fläche entfaltet sich der volle Charme des Kleides, nämlich in der ungehemmt schwungvollen ornamentalen Gestaltung seines Dessins.

Konkave und konvexe Wellenlinien schlängeln sich in vertikaler Richtung. Dazwischen tummeln sich Schneckenlinien und goldbelegte Quadrate. Die Farbe läßt sich nicht konkret bestimmen, weil sie aus zu vielen Facetten der Violett- und Grünpalette besteht, mit Gold und weißen Tupfen durchwirkt.

Eine letzte Steigerung erfährt die Stilisierung des Gewandes zu einer ornamentalen Fläche in der Arbeit zum Stoclet-Fries, und zwar in einem der Hauptmotive, der "Erwartung" (1905) und auf dem Gebiet der Malerei in dem Portrait der Adele Bloch-Bauer (1907) (Abb. 96). Die "Erwartung" gehört zu einem Fries, der für das Speisezimmer der Villa Stoclet in Brüssel vorgesehen war. Dieses Haus war geplant und verwirklicht worden von der "Wiener Werkstätte", die für die Innenausstattung verschiedene Künstler heranzog. Klimt war nie Mitglied der Wiener Werkstätte, aber er unterstützte sie ideell und war seit den Tagen der Secession mit ihren Leitern Josef Hoffmann und Koloman Moser eng befreundet. Auf dem Fries führen die Ornamente ein abstraktes Eigenleben, werden die Figuren nur noch durch das Gesicht des Menschen kenntlich, weil ihr stilisiertes Gewand mit

dem durchgehend ornamentierten Hintergrund zu einer dekorativen, austauschbaren Einheit verschmilzt. Die "Erwartung" erinnert in ihrer strengen Profilansicht, gegen einen en face gedrehten Körper und den gekünstelt abgewinkelten Armen an den ägyptischen Malstil. Die Arme sind mit prächtigen Armreifen geschmückt, von denen jeder einzelne anders entworfen ist, deren einzelne Elemente sich aber im Hintergrund wiederfinden, genauso wie auf der Gewandfläche. Die Gewandfläche wurde zum Dreieck vereinfacht; die Dreieckstruktur taucht, kleinerformatig, auf der Binnenfläche wieder auf. Weitere Ornamente sind die Augenmotive und Kringelschnecken. Diese eingerollten Schnecken lassen sich auch als Augenmotive interpretieren - sozusagen als Ritualisierung des Auges in der Ornamentik, wie es z.B. das Mirlibota-Motiv darstellt. Dadurch entsteht eine Verdoppelung des Auges, d.h. der Aussage "sehen" und stellt den Bezug als ornamental zu gestaltende Fläche auf, beläßt es aber nicht bei einer dekorativ-ästhetischen Lösung, sondern schafft durch die Ornamentierung sinnvolle Bezüge, wie durch die Komposition, d.h. die Blickrichtung der Figur, die sich erwartungsvoll dem nächsten Thema, der "Erfüllung" zuwendet.

(Abb. 97) Das Bildnis der Adele Bloch-Bauer ist das Gegenstück zur phantasievollen Allegorie der "Erwartung" - Gegenstück insofern, als es sich um einen Portraltauftrag handelt und die Ähnlichkeit mit dem Modell verbindliches Kriterium war. Dementsprechend faßt Klimt den Kopf und die Hände ausgesprochen malerisch auf, moduliert Plastizität mit zarten Schattierungen, malt ein lebendig-sinnliches Gesicht mit korallenroten Lippen, blassem Inkarnat und dunklen, aufgesteckten Haaren. Er zeigt die Frau in der eleganten Pose einer Dame der Gesellschaft und gestaltet ihre Robe kostbar und luxuriös wie nie zuvor. Die Fläche, die das Gewand einnimmt, ist

mit geometrischen Mustern geschmückt. Sie besteht aus zwei unterschiedlichen Strukturen: einem breiten Mittelstreifen, der von horizontaler Ornamentik bestimmt wird, sehr kleinteilig und farbig facettiert; die zweite Struktur wirkt wie eine Art Mantel dazu, denn sie umschließt den Mittelstreifen segmentartig. Auf den Segmentausschnitten herrscht die bewegte Linie vor, auf die geometrische Ornamente gestreut wurden: In Golden, Silber, Lapislazuliblau erinnern diese Elemente an getriebenen Schmuck (wie er auch für die "Poesie" verwendet wurde). Überhaupt erweckt das ganze Gewand den Eindruck, Schmuckstück zu sein, wie aus Metall gearbeitet und mit Edelsteinen mosaiziert. Das im Überfluß verwendete Gold und die aufregende Diskrepanz zwischen der gemalten Inkarnatfläche und der quasi plastischen Ornamentierung des Portraits weckt Assoziationen an byzantinische Ikonen und deren felerliche Aura.

Hinter der verschwenderischen Pracht des Gewandes werden Einflüsse der Wiener Werkstätte und darüber hinaus des englischen Kunstgewerbes deutlich, was den Ästhetizismus und die dekorative Note des Bildes betrifft.

Mit dem englischen Kunstgewerbe war man in Wien vertraut durch die Zeitschrift "The Studio". In der Zeitschrift kamen ästhetische Grundsätze zur Sprache, die man in Wien begeistert aufnahm: So forderten die Engländer die Verwendung teuerster Materialien im Kunsthandwerk (251).

Der Architekt Ashbee betrieb in Essex-House eine Werkstätte, in denen die Gedanken der Arts-und-Crafts-Bewegung verwirklicht wurden und er regte durch sein Vorbild Hoffmann und Moser zur Gründung ihrer Wiener Werkstätte im Jahre 1903 an. Der Luxus, die Prachtentfaltung, die fortan das Kunsthandwerk bestimmte, regte Klimt wiederum zu seinen "goldenen" Bildern an.

Klimt wurde aber auf noch einem anderen Gebiet vom Kunsthandwerk inspiriert: er erlag der Faszination der Mode, die er in eigenwilligen Kreationen neu erdachte.

3.2.2 Klimt und die Mode

Gustav Klimt war dafür bekannt, daß er extravagante Gewänder trug, die er sich selbst entwarf. Es waren dies einfache Hemdkleider, die er augenscheinlich aus dem Malerkittel entwickelt hatte. Er trug sie nicht ständig und überall, sondern, wie die Photos belegen, vorwiegend in seinem Atelier (Abb. 98-100) oder als Freizeitkleidung am Attersee. "Das Hemdkleid als Symbol für Unabhängigkeit und Ungezwungenheit, als Inbegriff für modische Freiheit und persönliche Note." (252)

Mit seinem großzügigen Schnitt entsprach das Hemdkleid den Ansprüchen, die man ans Reformkleid stellte und die man in Wien (in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts) kennenlernte durch Henry van de Velde, dessen Schriften publiziert wurden und der Vorträge über das künstlerische Reformkleid hielt. Klimts Kittel kamen natürlich auch der künstlerischen Forderung nach individueller Gestaltung nach. Van de Veldes Gedanken zum Reformkleid wurden von den Secessionisten rasch aufgegriffen. Hoffmann, Klimt, Moser und Roller beschäftigten sich theoretisch intensiv mit einer Kleiderreform, weil sie vor allem die Ästhetik der herrschenden Mode ablehnten. Alfred Roller kritisiert diese als unecht und falsch:

"Da sind die Knöpfe, die nicht zum Knöpfen dienen, die Schlösser und Schnallen, die nichts schließen, die Bänder, die nichts binden, die Knoten und Maschen, die nichts zusammenhalten, die Spitzen und Fransen und sonstigen freien Endigungen, die nichts beenden, die Einsätze, die nicht eingesetzt sind, die Plastrons und Unter-Ärmel, die nur, soweit sie sichtbar werden, wirklich vorhanden sind, die auf gedruckten Kreuzstich-Muster und "gewebten Sticke-

relen" und Auflege-Arbelten, die mit gedrechselten Holzkörpern ausgestopften Quasten, die gewirkten Handschuhe, die wie schwedisches Leder aussehen, die Schnür-Schuhe, die in Wirklichkeit durch Elastiques schließen, und die Krawatten-Knoten und Schärpen-Knoten und Hutband-Maschen und Gürtel-Kokarden, die in Wirklichkeit alle zugeschnallt oder gehaftelt werden, und die Blumen aus Leinwand und Plüsch, die aussehen wie gewachsene, und die Celluloid-Kämme und -Nadeln, die Schildkröte und Elfenbein und Korallen und Perimutter vortäuschen müssen. Und dann alle die ganz offen als "falsch" benannten Dinge! Falsche Röcke, falsche Säume, falsche Ärmel, falsche Kragen, falsche Taschen - Ich glaube, es gibt keinen Teil der wirklichen Kleidung, der nicht noch im zweiten Mal falsch existiert." (253)

Roller lehnt sich wie seine Kollegen gegen die Talmi-Kultur auf und entdeckt den Wert des Echten. Inspirationen von selten des Ausdruckstanzes - Isadora Duncan und die Schwestern Wiesenenthal treten zu der Zeit in Wien auf - kommen der neu angestrebten echten und schönen Linie zugute.

Allerdings setzen sich die Secessionisten nicht, wie man nach dem Roller-Zitat vermuten könnte, für eine Neugestaltung der Mode ein, sondern tragen ihre neuen Ideen zunächst ins Theater (Roller als Ausstattungschef bei Mahler); erproben auf Kostümfesten (254) die Wirkung der Reformkleider oder entwerfen sie privat für sich selbst. Es existieren Aufnahmen aus der Zeit (von Madame d'Ora), die z.B. Mileva Roller in Reformkleidern und Hemdkleidern zeigen (Abb. 101). Klimt selbst trug solche Hemdkleider und entwarf die eigenwilligen, kaftanähnlichen Gewänder auch für Hermann Bahr (Abb. 102), der sich als Freund von Klimt energisch für den Durchbruch der Reformkleider einsetzte. Klimt entwarf wohl auch die Gewänder für Emilie Flöge (Abb. 103); zwischen ihren und seinen Hemdkleidern besteht kein Unterschied, außer dem des Stoffdesigns. Einmal ist das Hemd mit bun-

ten Sommerblumen betupft, ein anderes Mal ist es in strenger Schwarz-Weiß-Symmetrie aufgeteilt in Streifen und Würfel.

Emilie Flöge leitete mit ihrer Schwester Helene einen Modesalon im Casa piccola-Haus in Wien. Das Geschäft wurde 1905 von der Wiener Werkstätte eingerichtet und galt mit seiner originellen und extravaganen Mode als Vorläufer der Modeabteilung der Wiener Werkstätte (die 1911 eingerichtet wurde).

Natürlich mußte Emilie Flöge auch die konventionelle Mode der Zeit verkaufen; deshalb arbeitete sie mit den Pariser Modehäusern Violet und Worth (255) zusammen. Denn die Nachfrage des aus Aristokratie und Geldadel bestehenden Kundenkreises bestimmte das Angebot. Ausschließlich mit dem Verkauf von Künstlerkleidern wäre ein solcher Salon finanziell nicht tragbar gewesen.

Klimt entwarf, von den einfachen Hemdkleidern einmal abgesehen, auch elegante Roben für Emilie Flöge - eigenwillige Schöpfungen, die sich von der offiziellen Mode weit entfernten (Abb. 104, 105). Das helle Kleid aus Tüll, Chiffon und Seide hat ein enganliegendes Oberteil, das mit geometrischen Dreiecken bedruckt ist und über der Brust horizontal abgepasst wurde. Darunter springt das Kleid - wie ein Empirekleid - zu üppiger Weite auf, die durch gestufte Volants am Saum noch betont wird. Die gleichen Volants bauschen auch die Ärmel kaskadenartig auf. Das Material ist transparent und federleicht, wird aber durch vielfache Schichtung, durch die Unterröcke, wuchtig und schwer. Irgendwie wirkt es disparat, weil das strenge Muster, die entschiedenen sachliche Verarbeitung der Schulterpartie den verspielten Rüschen und zart schwebenden Chiffon-Lagen widerspricht. Das harmonische Gleichgewicht der Kleid-Komposition gerät aus den Fugen durch die trompetenartig aufgeblähten

Ärmel, die Schwere suggerieren, die wie Gewichte an den Armen hängen.

Vermutlich wollte Klimt Kleider schaffen, wie sie Fritz Riederer (1906) oder Margaret Wittgenstein-Stonborough (1905) auf seinen Portraits trugen: duftige helle Gewänder aus echtem, teurem Material. Aber indem er das dekorative Element, das diesen Portraits zum Hintergrund diente, auf das Kleid selbst projizierte, brechen die romantische Form des Kleides und das sachlich-geometrische Ornament auseinander. Nie wieder ist Klimt in Entwürfen so genial, wie z.B. für das Kleid des Flüge-Portraits (1902), oder die Hemdkleider, an denen die einfache Linie, die schlichte Form wirkt.

3.3 Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte

Die Wiener Werkstätte war von den Secessionisten Josef Hoffmann und Koloman Moser und dem Finanzier des Unternehmens, Fritz Wärndorfer, 1903 gegründet worden. Wie schon erwähnt, war das direkte Vorbild die englische "Guild of Handicraft" in Essex-House, die von Charles Robert Ashbee geleitete Werkstätte für Kunsthandwerk. Man machte sich das seit Morris verbindliche Programm für die kunsthandwerkliche Gestaltung zu eigen, nur echtes und edles Material zu verarbeiten in schlichter und zweckbetonter Formgebung.

Von Anfang an sahen die Gründer der Wiener Werkstätte auch die Mode in ihrem Programm vor, die es - wie die Dinge des täglichen Gebrauchs - neu zu gestalten galt:

"So lange nicht unsere Städte, unsere Häuser, unsere Räume, unsere Schränke, unsere Geräte, unsere Kleider und unser Schmuck, solange nicht unsere Sprache und unsere Gefühle in schlichter, einfacher und schöner Art den Geist unserer eigenen

Zeit versinnbildlichen, sind wir unendlich weit gegen unsere Vorfahren zurück und keine Lüge kann uns über alle diese Schwächen täuschen." (256)

Hoffmann zählt Jedes Detail der menschlichen Umgebung extra auf und faßt die Mode, als ein Element von vielen, unter einen übergreifenden Formwillen. In der Tat wurde die Mode jedoch zunächst einmal gar nicht forciert. Hoffmann war in erster Linie Architekt und beschäftigte sich mit Innenausstattungen; Moser gleichermaßen. Beide waren durch den Aufbau der Werkstätte extrem belastet und konnten sich nicht gleichzeitig um die Erfüllung aller Programmpunkte kümmern. Zum anderen setzten sie natürlich ihre Schwerpunkte und gaben persönlichen Neigungen in der Gestaltung den Vorzug - und dazu gehörte die Mode eben nicht. Es mußte erst ein Anstoß von außen erfolgen, um endlich eine Modeabteilung der Wiener Werkstätte zu realisieren:

Der Junge Architekt Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, als Nachfolger Czeschkas in die Wiener Werkstätte eingetreten, besuchte das Brüsseler Palais Stoclet, wo er Madame Stoclet in Kleidern des Pariser Couturiers Paul Poiret antraf (257). Der Eindruck dieser Begegnung bestätigte ihm, daß in eine moderne Umgebung auch moderne Kleider gehören, und nach Wien zurückgekehrt setzte Wimmer-Wisgrill die Gründung der Modeabteilung im Jahre 1909 durch.

Die Mode sollte materialgerecht sein und nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet sein. Modedesign, Stoff, Schmuck und Accessoires faßte man als Einheit auf, die ein optisches Ganzes bildet. Diese Forderungen an die Gestaltung der Mode waren im Prinzip nichts Neues, sondern im Gegenteil kamen sie mit fast zehnjähriger Verspätung nach Wien, bedenkt man, mit welcher Vehemenz das Reformkleid in Deutschland um 1900 diskutiert worden war. Aber die ästhetische Entwicklung war

In jenen Jahren fortgeschritten, so daß man die Mode der Wiener Werkstätte kaum noch mit van de Velde's Reformkleidern vergleichen kann. Gemeinsam ist ihr nur mehr die Forderung nach Materialechtheit, solider Verarbeitung und die korsettlose Form. Die Wiener Werkstätten-Mode wird nicht für einen elitären Künstlerkreis gemacht, hinter ihr steckt keine moralische Überfrachtung. Sie soll verkauft werden und tritt damit in Konkurrenz zu den Pariser Couturiers, die bislang die Mode diktierten. Dabei profitiert die Wiener Werkstätten-Mode von einer neu geweckten Nachfrage, die ein Dezennium früher überhaupt noch nicht existierte. Natürlich gehörte auch 1909 immer noch Mut dazu, diese Kleider zu tragen; unbedingt der Hang zur Extravaganz und last not least das nötige Kapital, denn die Luxusmodelle mit dem Image des Künstlerkleides mußte teuer bezahlt werden. Nur die wohlhabenden Gesellschaftskreise, die High Society und die Schlickeria konnten sich Wiener Werkstätten-Modelle leisten.

Zu den Kunden der Wiener Werkstätten-Mode zählten Schauspieler, Sänger und Prominente des öffentlichen Lebens, wie die Journalistin Bertha Zuckerkanl, Eleonora Duse, Ida Roland (eine der prominentesten Schauspielerinnen Wiens), Anna Bahr-Mildenburg (eine gefeierte Wagner-Sängerin), Alma Mahler und Arthur Schnitzler, der Schmuck und Accessoires für seine Frau einkaufte. Sie alle gaben der individuellen Note in der Mode den Vorzug vor der Konvention. Friederike Beer-Monti ließ sich 1917 von Klimt in Kleidung der Wiener Werkstätte malen (Abb. 106). Das wertvollste Objekt auf dem Bild war ihre weiße Illisjacke, die sie für das Porträt umgekehrt tragen mußte, weil Klimt von den schönen roten Tönen des Wiener Werkstätte-Seidenfutters fasziniert war (258).

Zu den Modekünstlern der Wiener Werkstätte zählen u.a. Kolomann Moser, C.O. Czeschka, Dagobert Peche, Otto Lendecke, Remigius Geyling, Bertold Löffler, Marla Likarz, Fritz Löw. Diese Künstler befaßten sich mit dem Mode- und dem Stoffdesign und traten regelmäßig mit Entwürfen zu Faschingskostümen an die Öffentlichkeit. Einige Künstler, wie Czeschka und Geyling, waren durch Theaterkostüme bekannt geworden.

3.4 Das Theater der Wiener Werkstätte: "Cabaret Fledermaus"

Chronologisch gesehen existierte das Cabaret Fledermaus zwei Jahre vor der Modeabteilung. Man darf wohl behaupten, daß das Cabaret die notwendige Voraussetzung für die folgende Entwicklung war.

Durch das eigene Theater hatten die bildenden Künstler-Kunsthandwerker zum erstenmal die Gelegenheit zu inszenieren, eine Bühne zu gestalten und Kostüme zu entwerfen, also ein Gesamtkunstwerk zu kreieren nach den ihnen immanenten Stilprinzipien. Es war der Versuch, Frauenkleider, die man bislang nur als dekorative Elemente in Graphiken und Plakaten entwarf, in der Dreidimensionalität auszuprobieren; ein Erforschen der Wirkung von Material und Muster auf der Bühne.

Außer den Theaterkostümen waren auch die Entwürfe für die Feste ein weiterer Schritt zur eigenen Modeabteilung. Als man im Fasching 1908 im Rahmen des Theaters eine prächtige Fledermausredoute feierte, stellte man vorher Entwürfe für Damendominos aus, die von der Wiener Damenwelt begeistert als Festkostüme angenommen wurden (das bedeutete natürlich Aufträge für die Werkstätte) (259).

Später erarbeitete auch die Wiener Werkstätte-Modeabteilung kontinuierlich Faschingskostüme und war damit sehr erfolgreich. (Abb. 107/108) Die Festkostüme sind keiner Mode unterworfen, sind aber auch nicht phantastisch bunt und chaotisch, sondern sie tragen unverkennbar den elegant-vornehmen Stempel der Wiener Werkstätte. Ausgesprochen aktuelle modische Erscheinungen werden im Kostüm vermischt zu einer ausgefallenen Note, wie der große breitkrempige Pleureusenhut, den die linke Maske auf dem Entwurf von Maria Likarz trägt. Ihr zweistufiges Kleid, das sicherlich von den Tunikakleidern Polrets beeinflusst wurde, bringt Pariser Eleganz in die Festrobe.

Im Kostüm der rechten Maske, der weiten Hose mit dem breit gegürteten Überwurf, wurden ostasiatische Einflüsse des Kimonos stills verarbeitet und der Haremshose, die vor dem ersten Weltkrieg - ebenfalls von Polret in Paris - unter großem Aufsehen eingeführt worden war. Es zeigt sich, daß in den Faschingskostümen Elemente verarbeitet werden, die noch zu gewagt sind, um in der Öffentlichkeit getragen zu werden. Deswegen kommt ihnen die Funktion zu, Vorreiter zu sein, der eine allmähliche Herantasten, ein Gewöhnen des Geschmacks an die neue Mode ermöglicht.

Die dritte Verbindung zu der Wiener Werkstätte-Mode sind die Künstler; denn diejenigen, die zuvor für das "Cabaret Fledermaus" Kostüme entwarfen, arbeiten im Rahmen der Wiener Werkstätte-Mode auch für Wiener und Budapestester Bühnen (etwa seit 1910) und entwerfen Tanzkleider für Grete Wlesenthal oder Lucie Kieselhausen und Claire Bauroff.

Das "Cabaret Fledermaus" wurde im Oktober 1907 im Sous-terrain des Hauses Kärntnerstraße 33 eröffnet, sozusagen als ein erstes Kellertheater. Es sollte, ähnlich wie

das Pariser "Chat Noir" für den Symbolismus, den Stil der Secession in einer Art Gesamtkunstwerk ausdrücken. Diese Absicht geht aus dem Konzept der Initiatoren hervor:

"(Es soll eine) Stätte sein, die der Kultur der Unterhaltung dient. Alle Sinne sollen hier gleichzeitig zumindest Anregung, wenn möglich auch Befriedigung finden, und keine von den Künsten (Poesie, Musik, Tanz, Malerei, Architektur) ist ausgeschlossen, um mit den ihr zukommenden Mitteln ihr Teil zur beabsichtigten Gesamtwirkung beizutragen." (260)

Zu dem Konzept gehörte, daß die dekorative Gestaltung, Kostüme und Bühne und die Regie in der Hand eines einzigen bildenden Künstler lag. Dadurch sollte die Homogenität der Inszenierung gewährleistet werden. Vom gedanklichen Ansatz entsprach dieses Konzept der Forderung des Bühnenreformators Edward Gordon Craig, der davon überzeugt war, daß eine künstlerisch wertvolle Theaterinszenierung vollendet, aus einem Guß sozusagen, nur von dem Alleinherrscher Regisseur geschaffen werden könnte, der sämtliche Funktionen (von der Technik bis zur Ausstattung) ausübte.

Doch zunächst zum architektonischen Rahmen des Gesamtkunstwerks "Theater". Der Kellerraum war von Josef Hoffmann entworfen worden und weist stilistische Ähnlichkeiten zum gleichzeitig entstandenen Stoclet-Palais auf. Die Wände des Empfangsraumes sind über und über von bunten Keramikfliesen bedeckt, mit den typischen Ornamenten und Farben der Sezession. Der angrenzende Theatersaal war im schlichten Ton von scheelgem Weiß gehalten und einfach verputzt. Sparsame Marmorornamente und farbige Reliefs, die in den Logenbrüstungen eingelassen waren, bildeten den einzigen Schmuck (261).

Da das Cabaret bewirtschaftet wurde, standen Tische und Stühle im Theaterraum, die der Wiener Werkstätte-Ästhetik

entsprechend entworfen worden waren.

Vom Foyer über den Theatersaal, die Theaterwerbung durch Plakate und Programmhefte, bis hin zum Geschlirr und den kleinen Anstecknadeln der PlatzanwieserInnen, war alles zu einer stilistischen Einheit komponiert worden.

Es versteht sich fast von selbst, daß in einen solchen Rahmen nur die Stilbühne paßte. Man beabsichtigte, nicht durch naturalistische Täuschung zu wirken, sondern verhängte die Bühnenwände mit Vorhängen, deren Farbton und Musterung auf die jeweilige Szene abgestimmt war und stimmungsvolle Atmosphäre suggerierten. (Das Prinzip der (groß) ornamentierten Vorhänge wendet C.O. Czeschka im "Lear" bei Max Reinhardt an. Mit Vorhängen in suggestiver Farbgebung arbeitet Peter Behrens in Darmstadt.)

Die Vorhänge boten eine ideale Fläche, die phantasievoll ornamentiert werden konnte, um dann wie eine Folie zu wirken, vor der sich das Theater abspielt. Nicht anders kennt man die Behandlung des Raumes von den secessionistischen Graphiken, von Klimt-Bildern, in denen der Hintergrund sich nie perspektivisch öffnet oder Dreidimensionalität vortäuscht, sondern ein entschiedener Abschluß ist eine symbolische Chiffre, die mit ihrer abstrakten Musterung zu den Figuren des Vordergrunds in Beziehung tritt.

Es gibt auch einleuchtende praktische Argumente für die Vorhänge: Sie waren preiswerter als aufwendige Bühnenaufbauten und sie gewährleisteten den schnellen Szenenwechsel. Und der war notwendig, denn das Programm setzte sich nicht aus abendfüllenden Stücken zusammen, sondern war ein Potpourri, das für Abwechslung und Vielfalt sorgte.

Im ersten Programm profilierte sich unter den literarischen Mitarbeitern vor allem Peter Altenberg, der zum "Hausdichter" des Cabarets avancierte. Er verfaßte den Prolog, den Lina Vetter vortrug (die erste Frau des Wie-

ner Architekten Adolf Loos) (262), und er war der Autor der Szene "Masken", eines surrealistischen Spiels: Drei verschiedene Frauentypen werden vorgestellt, die "Künstlerin", die "Weltdame" und die "Kokotte". Sie deklamierten Aphorismen, mit denen sie ihren Typ beschrieben. Für die Kostüme war C.O. Czeschka verantwortlich. Dem Augenzeugen Egon Friedell zufolge (263) seien die Frauen unheimlich stilisierte Gestalten mit bösen Augen gewesen.

Czeschka entwarf auch das Kostüm der nächsten Szene, für Rubiconlo, der ein Gedicht des Italieners Guido Cavalcanti rezitierte. Es war ein goldgelbes Dante-Gewand. Mit diesem Kostüm nimmt er Bezug auf die Entstehungszeit des Gedichtes um 1240 und zitiert zugleich den bekannten Gelehrten des mittelalterlichen Italiens, indem er sich für sein typisches florentinisches Gelehrtengewand, das aus einem langärmeligen Unterkleid und einem weiten Mantel besteht, entschuldigt, wie es eindrucksvoll z.B. Eugène Delacroix auf seinem Ölgemälde "Die Dante-Barke" (1822) darstellte. Das Gewand wirkt durch den geraden, schweren Fall und die Schmucklosigkeit ausgesprochen würdevoll; und effektiv voll versteht Czeschka es, seinen Hauptdarsteller Rubiconlo zu inszenieren, indem er ihn von zwei knieenden Jünglingsgestalten flankieren läßt. Die beiden Figuren gehören zu der Bühnendekoration, es sind Kopien des berühmten Jugendstilbrunnens, den der belgische Bildhauer Georg Minne für den Vorraum des Hagener Folkwangmuseums gestaltet hatte (264).

Das Pathos des Schwelgenden, das das Gelehrtengewand dem Rubiconlo verlieh - der selbst von ephebenhaft schlanker Gestalt gewesen sein soll (265) und so äußerlich den hageren Brunnenfiguren entsprach - wird von den weißen Knabenskulpturen unterstützt, die ihm wie schwelgende

Erzengel zur Seite stehen.

In dieser Szene werden die Beziehungen der Dekoration zu dem Menschen eng verwoben, bis ein homogenes Bild entsteht, in das sich der Mensch (mit Hilfe von Gewand und Pose) einpassen muß. Es ist nicht mehr die Ausstattung, die die Aussage des Schauspielers unterstützt (wie es Reinhardt in Berlin, Roller in Wien fordert), sondern der Schauspieler wird zu einem Element der Dekoration. Diese Verwobenheit von Vordergrund/Schauspieler und Hintergrund/Dekoration findet man auch auf den Bildern von Klimt. Ein übergreifender dekorativer Impetus läßt die ornamental gestalteten Personen austauschbar werden mit dem ebenso gestalteten Hintergrund.

Ganz in diesem Sinne - der Mensch als dekorativ angepaßtes Element der Bühne - wird auch die Tanzvorstellung der Gertrude Barrison inszeniert. Gertrude Barrison ist das jüngste Mitglied der "Five Sisters Barrison". Sie startete eine Solokarriere nach dem Zerfall der Gruppe, mit der sie sich einen Namen ertanzt hatte. Die Barrisons waren bereits in den 90er Jahren populär gewesen: Nach ihrer Entdeckung auf der Chicagoer Weltausstellung feierten sie Triumphe im Moulin-Rouge, in den Folies-Bergères und im Berliner Wintergarten. Ihr Tanz und die dazu geträllerten Liedchen vermittelten ein "Stück Lebenslust" (266). Da wurden in fünffacher Wiederholung die Tanzröckchen geworfen, bis Dessous und Spitzenhöschchen zu sehen waren; da knisterten Rüschen, Spitzen und Seiden im "Froufrougewühl" (267); goldblonde Kleinnädelchenlocken komplettierten das Image keusch-erotischer Lolitas. Das Faszinierende an Ihnen war die koordinierte Bewegung, die Wiederholung, rhythmisch in den Raum gezeichnet - Körperornamente, die mit dem Effekt rechneten. Es ist nicht bekannt, ob Gertrude Barrison nach Auflösung der Gruppe eine Entwicklung zur Ausdruckstänzerin durchgemacht hat. Sie wird die dekorative Ein-

stellung zur Bewegung, zum Tanz, den wirkungsvollen Einsatz des Tanzkostüms in ihre Solotänze übernommen haben. Für das "Cabaret Fledermaus" tanzt sie die "Morgenstimmung" von Grieg. Für die Ausstattung war Fritz Zeymer verantwortlich (Abb. 109). Er entwarf für sie ein weißes Schleiergewand, das weit glockig zu Boden schwingt. Darüber war ein pelerinenartiges Cape gezogen, dessen Enden mit den Armen der Tänzerin verbunden waren und so durch die Bewegung der Arme weit aufgespannt wurde; elegante Kurven und wirbelnde Schwünge sichtbar machte. Auf dem Haupt trug die Tänzerin eine hohe Perlenkrone, von der Stoffbänder zu beiden Seiten der Schläfe zu Boden glitten, die wie Perlenschnüre wirkten.

Gewand, Cape und Schnüre setzen die Bewegung dreifach in den Raum um: als sanft glockig schwingende Masse und als beweglich feine Lineatur der Bänder.

Diese dynamische Linie war für die Secessionskünstler ein wichtiges Charakteristikum. Typisch wienerisch an dem Kostüm war die geometrische Musterung im Schwarz-Weiß-Kontrast. So war der Bühnenboden pechschwarz ausgelegt. Die Tänzerin war schlicht in Weiß gekleidet, mit ein wenig Schwarz akzentuiert: einer schmalen gewürfelten Bordüre an den Säumen und den Bändern, die ebenfalls schwarz-weiß gewürfelt waren.

Der Bühnenhintergrund, vor dem sie tanzte, war eine ebene ornamentierte Fläche. Die einzelnen Motive wiederholten sich zum Muster. Jedes einzelne Segment davon läßt sich in bezug auf den Titel "Morgenstimmung" mit einer aufgehenden Sonne assoziieren, vor der rote Rosen einen paradiesischen Blumengarten andeuten.

Fritz Zeymer war auch für die Werbung des Barrison-Tanzes verantwortlich. Er entwarf eine Postkarte, die als Motiv den Kostümentwurf leicht abgewandelt zeigt, und er schmückte das Programheft mit einer Graphik zum gleichen Thema (Abb. 110).

Auf der Graphik entfällt der angedeutete Raum; die Bühnendekoration wurde als flache Hintergrundfolie zitiert, wobei der Kopf der Barrison vor ein Quadrat stillstiller Blüten projiziert wird. Die Figur ist in anmutig gebogener Haltung gezeichnet, die schwungvollen Linien, die das Gewand vorgibt, voll ausnutzend. Das Kleid wurde im Vergleich zum Kostümentwurf leicht verändert, es wirkt komplizierter und prächtiger, was einerseits damit begründet wird, daß die Figur von vorn zu sehen ist, also ihre Schmuckseite präsentiert. Auf der anderen Seite wurde der Umhang - bei der Figurine eine opake dichte Fläche - auffällig verändert. Er ist transparent wie ein Schleier und mit dicken weißen Tupfen besetzt. Er wirkt märchenhaft zart, wie mit Glimmer und Flitter bestreut oder aus feinen Perlenschnüren gewebt. Schließlich mußte auf der Graphik auch das sichtbar gemacht werden, was auf der Bühne die Bewegung der Tänzerin erreicht: die schwebende Leichtigkeit der Schleierstoffe, ihre Durchsichtigkeit und das edle Material.

Wurde beim Tanzkostüm der Gertrude Barrison auf das dekorative Detail besonderer Wert gelegt, so zeigt sich vor allem bei der Szene der "Weißen Schwestern", wohin die dekorative Absicht des Cabarets tendiert. Bei den "Weißen Schwestern" handelte es sich um eine "lebende Plastik", die Wimmer-Wisgrill inszenierte. Wie bei bereits erwähnten ähnlichen Darstellungen im Amüsierbetrieb der Varietés fehlen auch im Cabaret die geheimnisvollen Schleier nicht. Die Frauen, die die Schwestern mimen, sind dick mit schneeweißer Farbe bestrichen (als Trikotersatz), mit dem Effekt schimmerig-glänzender Marmormhaut. Der Reiz liegt in der Tarnung lebendiger Körper hinter einer Marmor-Fassade. Die Darsteller durften sich nicht rühren (u.a. weil die dicke Paste rissig wird und bröckelt, was die Illusion zerstört), denn sonst wä-

re die Zensur eingeschritten. Außer der Marmorhaut waren die Frauen mit Goldschmuck um die Hüften behängt (268). Schleier, nackte Haut und goldenes Geschmelde - der weiß-goldene Farbkanon von Haut und Accessoires - evokierten eine ziemlich schwüle Atmosphäre mit einer Prise Orientalismus. Das Rezept stimmte und blederte sich den Publikumsinteressen an, wodurch die "Weißen Schwestern" zum großen Erfolg des Cabarets wurden.

Das Cabaret erhob von Anfang an keinen hohen literarischen Anspruch. Es sollte laut Programm eine "Stätte der Unterhaltung" sein (was immer man darunter verstehen möchte), die "alle Sinne befriedigte". In erster Linie sprach man wohl den Augensinn an (was, sobald nicht darüber hinaus gegangen wird, eine gewisse Oberflächlichkeit impliziert). Man legte größten Wert auf die exklusive Ausstattung und die formale Stilisierung des kleinsten Details. Der Leitgedanke lag in der zur Schausstellung der secessionistischen Ästhetik. Daß man dafür auch die "lebenden Plastiken" miteinbezog, ist symptomatisch für den Vorgang, daß der Mensch zum Träger der dekorativen Idee wird; zum beliebig austauschbaren Objekt der Gestaltung.

Auf die Dauer wurde das Publikum des Cabarets offensichtlich gelangweilt, denn die ästhetischen Reize verloren an Neuigkeit und konnten nicht mehr überzeugend Spannung aufbauen. Völlig andere Experimente mit der expressionistischen Gestaltung stellte man versuchsweise mit einem Schattenspiel aus beweglichen Lichtbildern "Das getupfte Ei" vor, von dem jungen Wiener Oskar Kokoschka. Aber es blieb bei dem Versuch, der sich im Wiener Werkstätte-Rahmen nicht durchsetzen konnte.

In dieser Situation versucht die Wiener Werkstätte ihr Theaterunternehmen durch neue Impulse aufzufrischen, indem sie ein neues Forum eröffnet: Das "Gartentheater" im Rahmen der Wiener Kunstschau von 1908.

In der Kunstschau kulminierte das Schaffen der Secession; sie wurde zum unbestrittenen Höhepunkt der Bewegung, an deren Spitze Gustav Klimt gefeiert wurde. Die Klimt-Gruppe hatte diese Schau organisiert, weil sie über den aktuellen Stand der Kultur informieren wollte. (Kein unbescheidener Anspruch, die Kultur des Landes mit der eigenen Bewegung zu identifizieren; wird dem aber insofern gerecht, als Klimt und die Wiener Werkstätte die einzigen waren, die wirklich einen neuen Stil kreierten.)

Im Rahmen der kunstgewerblichen Schau war auch je ein Raum für die Reformmode und die Theaterkostüme vorgesehen. Man stellte die "Cabaret"-Kostüme von Czeschka, Moser, Wimmer-Wisgrill und Zeymer aus, zeigte daneben die Figürinen, die Orlik für Reinhardts "Wintermärchen" entworfen hatte und Dekorationsskizzen und Figürinen von Alfred Roller.

Da Dekorationsskizzen und Figürinen nur eine Vorstufe des Theaters widerspiegeln, konnte es nicht befriedigen, Theaterkunst in dieser Form vorzustellen. Das Life-Erlebnis lieferte man im "Gartentheater" nach. Die Wiener Werkstätte unterstrich mit dem Projekt ihren stilbildenden Willen zur künstlerischen Einheit von Natur, Bühne, Zuschauern, Akteuren, Musik, dekorativer Pracht.

"Genau besehen war dieses Gartentheater eigentlich ein Privattheater der jungen Maler, Bildhauer und Architekten, denn sie schufen nicht nur ihr eigenes Theater, sie spielten zum Teil sogar selbsterdachte Spiele und Pantomimen, sie gestalteten die Kostüme, ja sie inszenierten selbst, und einige von ihnen agierten sogar als Darsteller." (269)

Z.B. wurden die "Altfranzösischen Tänze", die auf dem Programm standen, von Wimmer-Wisgrill ausgestattet und choreographiert, von dilettierenden Damen der Gesellschaft getanzt. Die wohlhabenden Kreise gaben sich ein Stelldichein und erprobten das von der Wiener Werkstätte verkaufte Lebensgefühl von Harmonie und Eleganz auf der Bühne, die zum Spielraum für Jeden wurde, der seine ästhetischen Ambitionen ausleben wollte.

Es traten allerdings auch Stars in dem Theater auf. Einer von Ihnen war Grete Wlesenthal, die damals den ersten Kontakt zur Wiener Werkstätte aufnahm. Sie trat in einer getanzten Pantomime von Max Mell auf, "Tänzerin und Marionette". Es war ihr Start als Solotänzerin. Zehn Jahre lang hatte sie dem klassischen Ballett an der Wiener Hofoper unter Mahler und Roller (der ihr Talent entdeckte) angehört. Dann schlug sie den Weg des Kunsttanzes ein. Gemeinsam mit ihren beiden Schwestern machten sie als lebensfrohes Walzertrio Karriere. Von ihrem Auftritt im Gartentheater war wohl auch Max Reinhardt inspiriert, der extra wegen der Ausstellungseröffnung nach Wien gereist war; er engagierte sie später an das "Deutsche Theater" für die Inszenierung der Tanzpantomime "Sümurun".

Die Wlesenthal trägt als "Tänzerin" (Abb. 111) ein Gewand in Prinzessform. Es ist mit schmalen Längsstreifen gemustert, die die Gewandfalten optisch verstärken. Allein durch diese doppelte Art der Linienzeichnung wird graphisch Bewegung suggeriert, indem nämlich das Oberteil schmal gefaltet ist und die Linien dementsprechend dicht nebeneinander liegen, um dann mit zunehmender Rockweite auseinanderzudriften.

Die Linie wird zum Hauptgestaltungskriterium der Kostüme, sie findet sich überall, als Streifenmuster, als Glitter, als zierender Saumabschluß oder zu Kreismotiven geformt.

Wimmer-Wisgrill drückt die gesellschaftlichen Rangunterschiede der verschiedenen Gruppen von Bauern und Hof durch das Kostüm aus und verbindet die Mitglieder der Gruppen zugleich durch die identische Kleidung miteinander.

Die Hofdamen (Abb. 112) tragen eine ans Mittelalter angelehnte Tracht: eine spitze weiße Haube, den Hennin, lange gezaddelte Ärmel, die weißgrundig gemustert sind mit Motiven, die aus der Heraldik zu kommen scheinen, mit Emblemmarakter.

So ähnlich die Hofdamen auch gekleidet sind, weichen sie doch im kleinen Detail des Ärmelmusters voneinander ab. Eine verspielte Geste, die der Uniformität etwas Liebenswertes verleiht.

Die Hofherren (Abb. 113) wirken mit ihrer helmartigen Kopfbedeckung und dem weiten Mantel wie Kreuzritter. Dieser mittelalterliche Stil verbindet sie mit den Hofdamen; die Farbgebung der schwarzen Mäntel mit den weißen Borten kontrastiert mit denen der Hofdamen als farbliche Inversion (schwarzer Grundton der Hofherren, weißer der Hofdamen), die durch die gegenseitige Ergänzung der Kostüme das harmonische Gegengewicht bildet. Auch die Hofherren unterscheiden sich voneinander durch winzige Verschiebungen des Musters in den Zierleisten auf den Mänteln und in den wie Kennmarken wirkenden Brustflecken.

Für die Hofgesellschaft wurde der Schwarz-Weiß-Gold-Farbakkord konzipiert und das abstrakte Ziernmuster. Das Gegenteil davon wandte Wimmer-Wisgrill für die Gestaltung der Bauern an (Abb. 114/115). Die Bäuerinnen tragen folkloristische Gewänder, die von floralen Mustern in schrillen Farben überzogen sind. Dazu tragen sie lange Zöpfe und große runde Strohhüte.

Die Bauern sind einfach in weiße Mäntel gewickelt; sie tragen dazu schwarze derbe Stiefel und Schlapphüte. Auch ihre Kleidung scheint angeregt worden zu sein von der

ungarischen Tracht, von Pußta-Romantik.

Die Bühne für "Tänzerin und Marionette" war mit weißen Stoffen verhängt worden, vor denen sich die Kostüme natürlich gut abhoben. Für Atmosphäre sorgte die "natürliche" Kulisse des Gartentheaters, die Bäume und die Sterne.

Wimmer-Wisgrill hatte wieder einmal ein Beispiel für die hochentwickelte Kunst der Ornamentierung der Wiener Werkstätte gegeben, hatte mit unerschöpflicher Phantasie Kontrapunkte gesetzt (vornehme Hofgesellschaft, einfache Bauern) und innerhalb der Gruppen durch Muster fein differenziert.

Das vielleicht schönste Ereignis des Gartentheaters war das Tanzspiel "Der Mantel der Liebe" von Julius Bittner, das wiederum von Wimmer-Wisgrill ausgestattet wurde.

Die Fabel ist einfach: Luzifer verbündet sich mit der Schlange Lilith, um die Königin Minne ihres Mantels zu berauben, der von der leuchtenden Farbe eines Granatapfels ist. Daraufhin erblindet die Königin. Erst durch die reine Liebe, die der König der Blinden entgegenbringt, wird der Zauber ungültig und der alte Zustand wiederhergestellt. Frau Minne erhält ihren Mantel zurück, ihre Augen sehen wieder und der Granatapfel leuchtet.

Der Tanz spielt sich auf dem weißen rosengeschmückten Podium des Gartentheaters ab - ein märchenhaft romantisches Ambiente.

Das wichtigste Kostüm, weil allegorisches Spielrequisit, ist der Mantel der Frau Minne. Er steht symbolisch für die "Liebe", so wie Frau Minne die "Minne" verkörpert (Abb. 116). Der Mantel ist weit und umhüllt die Gestalt völlig, beschützt sie wie eine Schale. Auf weißem Grund sind fuchsienrote Ornamente zu sehen. For-

mal könnte man diese Ornamente, die formidentisch sind, aber von unterschiedlicher Größe, als rote Herzen auffassen. Da eine Teilungslinie durch Jedes Ornament läuft, liegt auch die Verbindung zu Blättern nahe - Blätter des Granatapfelbaumes z.B., dessen Frucht der Frau Minne ebenfalls als Attribut beigegeben ist und der häufig als Symbol für Fruchtbarkeit, Glauben etc. verwendet wird.

In der Ornamentik des Gewandes klingt nur von ferne die üppig florale Jugendstillinie an; sie wurde reduziert auf die puristische geometrische Form des Spätsecessionismus und außerdem befrachtet mit Farbsymbolik (rote Farbe für Liebe) und Formassoziationen.

Als Begleiter der Frau Minne tauchen Sonnenstrahlen auf, die in schneeliges Weiß gehüllt sind mit goldenden Strahlenkrönchen auf dem Haupt. Die Kombination von Weiß und Gold wurde zur beliebtesten der Wiener Werkstätte.

Schon die Architektur des Secessionsgebäudes ist davon bestimmt, die Innenausstattung des Cabarets ebenso wie die lebendige Plastik der "Weißen Schwestern". In der Farbkombination wird Reinheit mit Reichtum, Purismus mit Luxus zu edler Eleganz kombiniert.

Ganz typisch wird der Secessionsstil, d.h. der Stil Klimts, im Kostüm des Weibes (Abb. 117) verarbeitet. Die offenen langen Haare fallen schwer in den Nacken, werden mit Blüten zur Seite gesteckt. Das Kleid wirkt wie ein schmaler Schlauch, der an feinen Spaghettiträgern hängt. Um die Hüften und die Brust wurde ein breiter Schal gewickelt, der über die rechte Schulter hängt. Wimmer-Wisgrill scheint die im selben Jahr 1909 entstandene Judith II oder auch Salome (Abb. 118) von Gustav Klimt gekannt zu haben, denn der Kopf der Judith mit der schweren dunklen Haarpracht, dem Schmuckornament, dem Halsschmuck und den dunkelbunten glühenden Farben wirkt dem "Weib" sehr ähnlich. Die Ornamentierung des

Kleides ist verwandt mit der, wie sie in der Luxustollette der Adele Bloch-Bauer gemalt wurde oder im "Kuß" (1907/08).

Indem die Figurine deutlich auf Klimt verweist, dem Maler der "schönen Wienerin" und deren traumhaften Roben, wird das Kostüm hinreichend legitimiert für die Rolle des "Weibes".

Die Figurine des Luzifer (Abb. 119) trägt ein ärmelloses enges Gewand, das in zwei wulstigen Schleppzipfeln endet. Es besteht aus schwarzer Seide, auf die spiralförmig sich windende Schlangen appliziert wurden. Auch Luzifer wird - wie Frau Minne - durch Farbsymbolik bezeichnet: das Schwarz ist interpretierbar als für die dunklen Mächte, die Finsternis, das Böse stehend; und die Symbolik der Schlange steht für Tod, Verderben und Verführung.

Über die Farbsymbolik hinaus weist die Figurine durch die Art ihrer Darstellung (gequält) bereits über den Secessionismus hinaus und kündigt expressionistische Einflüsse an. Die Wiener Werkstätte entdeckte und förderte besonders den Jungen Kokoschka und Egon Schiele.

In Wien hatten sich bildende Künstler ihr Forum für szenische Experimente geschaffen im "Cabaret Fledermaus" und im "Gartentheater" der Wiener Kunstschau. Hier versuchten sie Gesamtkunstwerke im Sinne des Jugendstils zu inszenieren; das heißt im ganz eigenen Wiener Secessionstil, dessen Gallysfigur Klimt war. Mit seiner Bildästhetik, seinen phantastischen Gewändern beeinflusste er die Kostümgestaltung der Wiener Werkstätte, eines Wimmer-Wisgrill, obwohl eine direkte Mitarbeit am Theater nicht nachweisbar ist. Klimts Oeuvre beeinflusste auch die Mode oder trat in eine Wechselbeziehung zu ihr: Er entwarf z.B. für Marya Delvard, die im "Cabaret" in Wien auftrat, Hüte und Kostüme (270). Die Delvard wieder-

um war in der schwarzen Haut ihres Bühnenkostüms (Abb. 120) ein beeindruckendes Klimtgeschöpf: "Ihre Nervosität duftet. Sie ist eine erwachte Klimtblume aus dem magischen Farbentraum des Meisters. Blasse Lichtchen werfen einen Schleier auf ihre beringten Hände, die schlaff herabhängen an ihrem überschlanke Samstengel, wie weiße tauschimmernde Blätter." (270a)

Die Beziehungen zwischen Malerei, Mode und Theater sind vielfältig und eng verflochten. Intensiviert wurden sie dadurch, daß viele secessionistische Maler für das Kunstgewerbe arbeiteten (also für die Wiener Werkstätte) und in dem Rahmen Theaterkostüme und Mode entwarfen. Die Kunst sollte den gesamten Lebensbereich des Menschen durchdringen und entsprechend wurde die Umwelt bis zum kleinsten Gebrauchsgegenstand in Stil, in ästhetische Form gebracht. In diesem formalisierten Leben wurde das Ornament wesentlich, und zwar das geometrisch abstrakte Ornament, die reine Ornamentform. Sie bedient sich geometrischer oder "vegetativer Elemente ohne jede Gegenständlichkeit. Sie ist nach inneren Gesetzen zumelst symmetrisch oder rapportartig aufgebaut. Die reine Ornamentform kommt dem Muster am nächsten, wenngleich sie sich durch rudimentär noch erlebbare ahnbare Bedeutungsinhalte abgrenzt." (271)

Auf der Bühne wird damit ein schmaler Grat offenbar: Das rein ornamental gestaltete Bild, das den Betrachter erfreut durch Harmonie von Linie und Farbe, geht nicht von der Stückaussage aus, die es zu unterstützen gilt, sondern von der Schönheit. Dauerhaft kann so keine Spannung aufrechterhalten werden und die Gefahr des art-pour-l'art besteht. Schließlich kann ein Ornament nie der Träger der Aussage sein, denn sein Charakter als Schmuck, Verzierung eines Trägers, als Aufgesetzt-sein, spricht dagegen. Das Ornament als Zutat darf sich also nicht verselbständigen (ebensowenig wie die

"Lebende Plastik" des Wimmer-Wisgrill. Sie wäre ein Negativbeispiel).

Die latente Gefahr, in der die Wiener Werkstätte mit ihrer Ornamentiersucht schwebte, erkannte recht früh Adolf Loos, der zu ihren Gegnern wurde. In der Kulminationsphase seiner Ablehnung veröffentlichte er den Essay über "Ornament und Verbrechen". Dort vertritt er den reinen Gebrauchswert der Ware, fordert den absoluten Funktionalismus und meint, das Ornament sei ein Gradmesser für den kulturellen Stand eines Volkes: "Je tiefer ein Volk steht, desto verschwenderischer ist es mit seinem Ornament, seinem Schmuck." (272)

Ein Befreiungsversuch, Ausbruch aus dem "schönen Bild", deutet sich in der Ausstattung des "Mantels der Liebe" an, denn dort wird zaghaft auf die Aussagekraft der Farbe vertraut und auf symbolische Inhalte. Dieses Stück steht an der Schwelle zu einer neuen Generation, einem anderen Kunstverständnis, dem des Expressionismus, dessen Darstellung auf der Bühne untrennbar mit dem Namen von Oskar Kokoschka verknüpft ist.

4. DIE EXPRESSIONISTISCHEN EXPERIMENTE OSKAR KOKOSCHKAS

Mit Oskar Kokoschka drängt die Junge Nachfolgegeneration von Künstlern an das Theater, die ihm ganz andersartige Impulse geben wird, die von einer neuen Gelteshaltung - der expressiven Ich-Perspektive - geprägt ist.

Bildende Künstler wie Kandinsky, Kokoschka, Barlach und Schreyer entwickeln sich zu Multitalenten, die sowohl bildnerisch als auch literarisch an die Öffentlichkeit traten und Dramen schrieben, deren Szene sie in ausführlichen Regieanweisungen festlegen. Sie visualisieren die schrecklich-schönen Bilder ihrer Innenwelten, ihre Visionen, Alpträume und Ideen, die Kandinsky z.B. schriftlich niederschrieb in seinem Werk "Über das Geistige in der Kunst" (1911). Auf emotionaler Ebene wollten sie gegen den sterilen Ästhetizismus in der Kunst der Jahrhundertwende und die statischen Formen der Stilkunst angehen.

Wie nie zuvor bringt der Künstler sich selbst ein (d.h. literarisch steht er durchaus in einer Tradition, zu deren Vertretern man Grabbe, Büchner und Kleist zählen könnte), versucht er seine Zerrissenheit und seine eigenen Konflikte in expressive Ausdrucksformen zu bringen.

Die expressionistischen Theaterexperimente, die später unter Jessner und dessen Bühnenausstatter Emil Pirchan Einzug in die Staatstheater hielten, weil sie als lebhaft neue Ausdrucksmöglichkeit von überraschender Intensität empfunden wurden, sind tief in der bildenden Kunst verwurzelt, in der Kunst des deutschen Expressionismus, den man als Antwort auf den französischen Fauvismus verstehen kann. Das Theater Kokoschkas ist eine Reaktion auf die reformierte Stillebühne, auf Jugendstil- und Sezessionsästhetik der Wiener Werkstätte, bei der er lernte und sich rasch fortentwickelte.

Kokoschka begann seine Laufbahn als Kunstgewerbeschüler in Wien 1905-1909. Sein Lehrer und Mentor war C. O. Czeschka, der ihn förderte und bei der Wiener Werkstätte einführte. Für den pompösen Kaiserhuldigungsfestzug anlässlich des 60jährigen Jubiläums 1908 entwirft Kokoschka folkloristische Kostüme (Abb. 121) und Postkartenmotive mit den farbigen Huldigungsgruppen des Vielvölkerstaates als biedermeierlich märchenhaft verklärte Darstellung des Volkstums. Diese Kartenserie produzierte die Wiener Werkstätte.

Im selben Jahr wird Kokoschka in der Öffentlichkeit bekannt, als er gemeinsam mit dem jungen Egon Schiele - von der Wiener Werkstätte als förderungswürdige Talente protegiert - sich an der großen Wiener Kunstausstellung beteiligt. Kokoschkas Bilder sorgen für Skandal, denn er fügt sich nicht in die Wiener Werkstätte-Ästhetik, sondern wirkt aufsässig mit seinem eigenwilligen Stil; er wird zum "Oberwildling" (Ludwig Hevesi) abgestempelt.

Seine Arbeit "Die Traumtragenden", riesige Kartonentwürfe, die für Gobelinstickereien vorgesehen sind, werden von der Wiener Werkstätte angekauft. Im Gartentheater der Ausstellung wird als Matinee sein Schattenspiel "Das getupfte Ei" gezeigt.

Für großes Aufsehen sorgte die Edition des Buches "Die Träumenden Knaben", das von der Wiener Werkstätte gedruckt wurde. Ursprünglich lautete der Auftrag, ein Kinderbuch zu zeichnen. Kokoschka machte daraus eine "Bild-dichtung", indem er einen Text, den er bereits 1906 verfaßt hatte, mit acht farbigen Lithographien illustriert.

"Mein erstes geschlossenes graphisches Werk, 'Die Träumenden Knaben', kam im Verlag der Wiener Werkstätte 1908 heraus. Der Auftrag lautete ursprünglich ein Kinderbuch zu zeichnen; es sollten farbige Lithographien sein. Aber nur im ersten Blatt hielt ich mich an die Aufgabe. Die anderen Blätter entstanden dann mit meinen Versen als freie Bild-

dichtung. Ich nannte das Buch so, weil es eine Art Bericht in Wort und Bild über meinen damaligen Seelenzustand gewesen ist. Die Heldin der Dichtung, das Mädchen LI, "aus den verlorenen Vogelwäldern des Nordens", war eine junge Schwedin, die Lilith hieß. Sie ging gleichfalls in die Kunstgewerbeschule und trug einen roten, von Bauernhänden gewebten Rock, wie man ihn in Wien nicht gewöhnt war. Rot ist meine Lieblingsfarbe. Ich war in das Mädchen verliebt. Das Buch ist mein erster Liebesbrief gewesen, doch war sie bereits aus meinem Lebenskreis verschwunden, als das Buch erschien. (273)

Kokoschka verarbeitet das subjektive Erlebnis seine persönliche Erfahrung in der Bilddichtung - er versucht sein Seelenleben in bildnerischen (und sprachlichen) Ausdruck zu fassen, der sich radikal entfernt von gewohnten Mustern. Seine Dichtung nimmt die *écriture automatique* der Surrealisten voraus, reiht lose Assoziationsfolgen aneinander, indem sie den Strom des Unbewußten folgt, den Mechanismus des Traumes nachvollzieht. Die Dichtung wirkt durch die Dichte der Symbole und Bildassoziationen, die mit seinen gleichzeitig entstandenen Dramen-Welten korrespondieren.

Die Lithographien zu den "Träumenden Knaben" (Abb. 122-127) weisen nicht dieselbe Radikalität auf; sie sind noch befangen in der Wiener Werkstätte-Ästhetik, der Kokoschka seinen Anfang verdankt und zu der er sich explizit bekennt, indem er das Buch Gustav Klimt widmet.

Das erste Bild (Abb. 122) heißt "Die Schlafende". Es verarbeitet die typischen Elemente der europäischen Märchentradition: eine Burg, den Wald mit weißen Hirschen, viel Wasser und ein schönes Fräulein mit langen blonden Haaren.

Das letzte Bild (Abb. 127) trägt den Titel "Das Mädchen LI und Ich". Zwei Menschen (Assoziation an das erste Menschenpaar Adam und Eva) sind in eine paradisesähnliche Landschaft gestellt. Sie stehen aber nicht dicht beieinander - wie es in der europäischen Ikonographie üblich

ist - sondern jeder steht für sich, vereinzelt in einer weißen Fläche, wie in einer Luftblase, durch ein kräftig rotes Feld getrennt.

Die Darstellungen bleiben flächig, ohne Perspektive, in der Art halber Volkskunst. Bunte Flächen und Linien sind wie zu Mustern angeordnet. Die Formen sind bestimmt von weichen Lineaturen und kurvigen Linien, die sich im Cloisonné zusammenschließen. Symbole wie Fische und Vögel werden ornamental eingebunden. Stilistisch zeigt sich hier die Verwandtschaft zur Wiener Werkstätte ebenso wie thematisch in den Traumlandschaften, in der Poetisierung des Lebens.

Hans Brisanz (274) wies auf die thematische Ähnlichkeit von den "Träumenden Knaben" zu Klimts "Stoclet-Fries" hin, der ebenfalls von der Liebe handelt und mit der Figur der "Erwartung" beginnt, vergleichbar mit Kokoschkas "Schlafender Frau", die die kindliche Unschuld, das Unberührte, Reine darstellt. Klimts Fries endet mit der "Erfüllung", Mann und Frau in engumschlunger Umarmung; Kokoschka endet mit dem "Mädchen LI und Ich"; beide stehen statisch getrennt und haben ihre Unschuld als weiße Glocke behalten. "In den Gedichten tut eine junge höchst sensible Seele sich auf, die den Eros in idealer Reinheit begreifen möchte und sich vor der banalen Tatsache des sexuellen Triebes entsetzt." (275) Kokoschka zeigt am pubertären Einzelschicksal die Beziehung der Geschlechter auf, die ihn auch im dramatischen Werk abschließend beschäftigt.

Im Jahre 1909 wird ein Kokoschka-Abend im Gartentheater veranstaltet. In dem Rahmen werden seine Elnakter "Mörder, Hoffnung der Frauen" und "Sphinx und Strohmann" uraufgeführt. Quellen, die die Kostüme der Aufführung beschreiben, existieren ebensowenig, wie Kostümskizzen sich erhalten haben (276). In gewissem Maße können je-

doch Rückschlüsse gezogen werden aus den Illustrationen (Abb. 128, 129), die Kokoschka 1910 im "Sturm" veröffentlichte - inzwischen war er nach Berlin gezogen und als Redakteur an Herwarth Waldens Zeitschrift tätig, in der sein Drama mit den Illustrationen veröffentlicht wurde.

Außerdem existiert ein Plakat (Abb. 130) von Kokoschka, mit dem er für die Gartentheater-Aufführung wirbt. Die Regieanweisungen vermitteln vor allem in Bezug auf die Farbvorstellungen einen recht guten Eindruck.

Das Hauptmotiv des Plakates ist eine Figurengruppe, die auch "Pietà" genannt wird. Sie zeigt eine weißhäutige Frau mit schwarzem langen Haar, die in ihren Armen ein rotes (un-)identifizierbares Objekt hält, das den toten Mann vorstellen soll. An den oberen Eckpunkten des Plakates sind Mond und Sonne aufgemalt, als astrologische Symbole für Mann und Frau. Der Symbolwert von Form und Farbe wird zum wesentlichen Aussagekriterium:

"Das Plakat, das ich sofort in Farben ausführte und drucken ließ, zeigte den Inhalt des Stückes: Der Mann ist blutig rot, das ist die Lebensfarbe, aber tot liegt er im Schoß einer Frau, die weiß ist; das ist die Todesfarbe." (277)

Frau und Mann, Leben und Tod, Rot und Weiß, Sonne und Mond sind die widerstreitenden Prinzipien, zwischen denen der Kampf ausgetragen wird, ein Geschlechterkampf von orglastischer Grausamkeit:

"Der MANN: ... Wer säugt mich mit Blut? Ich fraß Dein Blut, ich verzehre Deinen tropfenden Leib.

FRAU: Ich will Dich nicht leben lassen, Du Vampyr, friß an meinem Blut, Du schwächst mich, wehe Dir, Ich töte Dich ..." (278)

Kokoschka ist davon überzeugt, daß Mann und Frau als Polaritäten aufeinander angewiesen sind, sich aber gleich-

zeitig zerstören müssen. Diese Haltung schlägt sich im Werk August Strindbergs nieder oder in den Bildern Munchs. Kokoschka beruft sich auf die Lektüre von Otto Weinigers Bestseller "Geschlecht und Charakter" (1903). Weiniger predigt dort den Frauenhaß, weil die Frau sich als Frau nur in ihrer Beziehung zum Mann erfahren könne und sie wegen ihres ständigen Liebesbedürfnisses den Mann davon abhält, zum Absoluten vorzudringen, von den Trieben zum Bewußtsein, zum Geist. Nur der Mann sei überhaupt in der Lage, seine Triebe zu kontrollieren. In dieser Auffassung spiegelt sich eine andere Facette des "Femme fatale"-Themas, die von der existentiellen Lebensangst. Aber auch die Erkenntnisse Freuds tragen zu einem veränderten Bewußtsein in bezug auf die eigenen Triebe bei; Psychoanalyse und "Traumdeutung", die 1900 veröffentlicht wurde in Wien, mögen als Stichworte genügen.

Kokoschka und die junge Generation erlebt und strukturiert zum Kunstwerk die eigenen Triebe, das Unbewußte - die Nachtselten der menschlichen Existenz. Wichtige Erfahrung war der Vitalismus (dessen markantester Vertreter der Brechtsche Baal wird) mit seiner Spontanität und Impulsivität, in der allein er sich als lebendiges, fühlendes Wesen erfährt.

Auf die Bedeutung, die die Kunst der Primitiven gerade für den Expressionismus hatte, wird an anderer Stelle noch hingewiesen werden.

Die Ausdruckskraft der reinen Farben wurde ins Absolute gesteigert. Maler wie Pechstein, Schmidt-Rottluff, Nolde, Kirchner oder Chaim Soutine schrecken vor der Hässlichkeit nicht zurück. Soutine z.B. rechnet gerade mit der Schockwirkung, die die blutigen Farben seiner Bilder provozieren. Er malt frisch geschlachtete Ochsen, und der Hauch der Verwesung breitet sich von der Leinwand aus. Auch Bürgerschreck Kokoschka versteht es ebenso, den

Ekel zu erregen mit Bildern wie dem "Stilleben mit dem toten Hammel" von 1909.

Rot, Schwarz und Weiß sind die Lieblingsfarben der Expressionisten (sowohl der Maler als auch der Dichter, Heym und Trakl beispielsweise), weil sie am stärksten mit Symbolgehalt aufgeladen sind und sich im Kontrast dramatisch steigern zur Aggressivität.

Kokoschka sleht für seine "FRAU" ("Mörder, Hoffnung der Frauen") In der Regieanweisung eine große Gestalt vor mit einem roten Kleid und offenen gelben Haaren. Rot als Farbe des Lebens, des Blutes, der glühenden Leidenschaftlichkeit, aber auch der Aggression, des Kampfes (dem Planeten Mars zugeordnet (279)). Der "Mann" wird beschrieben als weißgesichtig und blauegepanzert. Er ist Introvertiert - blau verstanden als Farbe der kühlen Intelligenz - genau das Gegenstück zur Frau.

Die Farben und Symbole, die Kokoschka auf der Bühne gleichsetzt, sind der parallellaufende zweite Text, eine zweite gleichwertige Ebene zum dramatischen Text. Sie machen die Bühnenanweisung zur Raumdichtung, zum subjektiven Innenraum. Sie lassen den Figuren aber keine Bewegungsfreiheit. Ihr Charakter ist vom ersten Augenblick an endgültig festgelegt und läßt keine Entwicklung oder Veränderung mehr zu. Die optischen Mittel reduzieren die Figur zu einer eindimensionalen Aussage. Dementsprechend entwickelt der expressionistische Dramatiker keine psychologisch motivierte Figur, sondern er beschäftigt sich mit der Darstellung eines einzigen seelischen Zustandes.

Die Figuren des Dramas werden nicht als Individuen eingeführt, sondern als der "Mann" und die "Frau", als Stellvertreter eines allgemeinen Prinzips und sie müssen dementsprechend allgemeingültig und undifferenziert kostümiert sein. Historische oder milieubedingte Assoziationen werden vermieden, da sie den künstlerischen Ausdruck verfälschen würden. Nichts bricht von außen in die hermetisch abgeschlossene subjektive Welt des Künstlers ein.

5. LÉON BAKST: DER "DELACROIX DES KOSTÜMS"

5.1 Bakst und die Ballets Russes

Im Jahre 1909 traten die Ballets Russes zum erstenmal in Paris auf. Sie sorgten für eine Sensation, denn schlagartig wurde klar, was die Bühnenausstattung vermochte, was Tanz und Ballett ausdrücken könnten, wenn auf hohem künstlerischen Niveau, Choreographie, Musik, Ausstattung und tänzerische Virtuosität in kongenialer Weise miteinander harmonisierten.

Die Ballets Russes präsentierten eine neue Ballettästhetik, weil bildende Künstler für Bühne und Kostüme verantwortlich waren, und sie stellten eine neue Organisationsform von Ballett vor, die der privaten Kompagnie, die an kein bestimmtes Opernhaus gebunden ist, sondern unabhängig Tourneen im Ausland absolviert. In dieser Organisationsform hat der Tänzer den Status eines freien Künstlers inne, der finanziell nicht gesichert ist (als Mitglied des Kaiserlichen Hofballetts war er quasi Beamter mit Rentenanspruch). Folglich ist zunächst einmal die verantwortungsvollste Position des Ballettunternehmens die des agilen Managers, der dafür Sorge trägt, daß die Bilanz des Unternehmens stimmt. Serge de Diaghilev war dieser geborene Manager. Ein souveräner Impresario, der Initiator, der mit den Ballets Russes sein künstlerisches Konzept verwirklichte. Ein unglaubliches Organisationstalent, der die privaten Mäzene fand, die das Unternehmen finanzierten und der durch geschickte Promotion die Ballettkompagnie erfolgreich ins Geschäft brachte. Es ergeben sich Gemeinsamkeiten mit dem Theaterunternehmer Max Reinhardt, dessen Berliner Projekte auch frei finanziert wurden, der also ohne Subventionen wirtschaftlich kalkulieren mußte. Bei Max Reinhardt teilten

sich die Bereiche des künstlerischen Leiters (er selber) und des organisatorischen (sein Bruder Edmund) zwei Personen; Diaghilev vereinigte diese beiden Personen in sich. Für beide stellt sich das gleiche Problem, nämlich sie müssen ihre Kunst erfolgreich verkaufen; sie müssen über Jahre hinweg die Aufmerksamkeit des Publikums, dessen Interesse wachhalten, ständig auf der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen und zwangsläufig auch auf der Suche nach den "kleinen Sensationen", nach prominenten Namen, die sich (auch) werbewirksam vermarkten lassen. Reinhardt arbeitete mit bildenden Künstlern als Bühnenausstatter zusammen und erprobte später ständig wechselnde Spielräume. Genauso Diaghilev, der die gesamte russische und französische Kunst-Avantgarde zeitweilig als Bühnenausstatter beschäftigte. Es soll an dieser Stelle nicht der Eindruck entstehen, daß das Prinzip, bildende Künstler für das Theater zu gewinnen, eine Werbemaßnahme gewesen sei - das wäre eine verzerrte Darstellung und sachlich falsch, weil schließlich ein dezidiertes künstlerisches Konzept dahinterstand, dessen Wert sich erst in der Realisation, dadurch daß es ausprobiert wurde, bewelsen sollte. Daß allerdings das Werbewirksame der Methode erkannt und ausgenutzt wurde, ist verständlich und der Sache selbst nicht abträglich.

Diaghilev war eine Art Multitalent. Er hatte zwar Musik studiert, sich dann aber der bildenden Kunst zugewandt. Seit 1898 gab er das avantgardistische Kunstmagazin "Kunst der Welt" (Mir. Iskusstva) heraus. Dieses Magazin sollte die Analogie zur "Révue Blanche", zur "Jugend", "Pan" etc. sein, die aktuelle Tendenzen der modernen europäischen Kunst vorstellten und zugleich sollte es die spezifisch russische Kunst lancieren. Dahinter stand der Gedanke, russischen Künstlern den Kontakt zur

Kunstentwicklung des europäischen Auslandes zu vermitteln und die Möglichkeit von wechselseitigen Beziehungen zu eröffnen, wie sie forciert wurden durch die Ausstellungen, die Diaghilev organisierte.

Er hatte die neue Bewegung in der Kunst, die sich überall in den Secessionen offenbarte, scharf beobachtet und förderte durch sein Magazin die russischen Künstler Benois, Bakst, Golovin, Serov und Wrubel, die sich im lockeren Verbund zu einer gleichnamigen Gruppe "Kunst der Welt" zusammengeschlossen hatten.

Die Arbeiten dieser Künstler waren von einer retrospektiven Sehnsucht geprägt, die ihr Glück in der Vergangenheit und in der Poetisierung des Lebens suchten. Der Gegenstand wurde eher illustrativ aufgefaßt, Jugendstilelemente verarbeitend und impressionistische Schwelgen.

Diaghilev organisierte die erste Ausstellung dieser Gruppe und war Initiator der zweiten Ausstellung, die unter dem Titel "Gemäldeausstellung der Zeitschrift Welt der Kunst" auch westeuropäische Arbeiten einbezog. Jahre später stellt Diaghilev die russische Kunst 1906 erstmals im Pariser "Herbstsalon" vor. Im Jahr darauf kehrt er wieder nach Paris zurück - schon kein Unbekannter mehr - mit der Oper "Boris Godounoff" und dem Sänger Schaljapin. Hier erlebt er, wie begierig die Neugierken aus dem Osten vom Pariser Publikum aufgenommen wurden, welchen tiefen Eindruck Malerei und Oper hinterlassen hatten. Es dauerte jedoch noch drei Jahre, ehe er seinen Traum von perfekter russischer Kunst mit seinen Ballets Russes verwirklichte. "That was one of Diaghilleff's special feats - to show Europe Russian art in greater perfection than it was known in Russia itself." (279)

Diaghilev kommt von der Musik, der Malerei, der Oper schließlich zum Ballett, in dem er das vielversprechende Medium erkennt, das die Musik und die bildende Kunst

In sich vereinigt. Er wollte das Ballett künstlerisch emanzipieren, indem er bei der Reform der Ausstattung ansetzt und ausschließlich bildende Künstler engagiert, die er als einzige für befähigt glaubt, Neuschöpfungen zu kreieren, nicht mehr historisch penibel nachzuahmen, sondern zu erfinden, zu phantasieren und zu interpretieren.

Und nichts lag für Diaghilev näher, als gemeinsam mit den Malern der "Welt der Kunst" zu arbeiten, die er bereits seit Jahren kannte. Von zusätzlichem Vorteil war es, daß diese Gruppe durchaus mit dem Theater vertraut war: Stanislavsky arbeitete immer wieder an seinem "Moskauer Künstlertheater" mit diesen Malern zusammen, die er schätzte wegen ihres Gefühls für den Stil einer Epoche, die Atmosphäre einer bestimmten Zeit echt wiederzugeben (280).

Diaghilev verschaffte durch seine weitverzweigten Beziehungen bereits 1902 Léon Bakst die Gelegenheit, im Hoftheater des Zaren das Stück "Le coeur de la Marquise" auszustatten. Die Beziehung Bakst-Diaghilev sollte in der Folgezeit zur wichtigsten Stütze der Ballets Russes werden - denn das neue revolutionäre Ausstattungskonzept ist ursprünglich mit dem Namen Léon Bakst verknüpft, der als Primus inter pares für die triumphalen Anfangserfolge "Cléopâtre" und "Schéhérazade" verantwortlich war. Joseph Gregor zählt Bakst zu den größten Kostümbildnern aller Zeiten, "einem Burnacini oder einem Bertoli an die Seite gestellt, er ist der glänzendste Vertreter des großen kostümlichen Gedankens ..." (281)

Bakst hat sein Handwerkszeug an der Petersburger Kunstakademie erlernt und sich dort den jungen Künstlern angeschlossen wie Valentin Serov und Alexandre Benois und über die "Welt der Kunst" Kontakt zu Diaghilev aufgenommen. Er war mit den westeuropäischen Sezessionsbestrebungen vertraut, denn seit 1899 war er kontinuierlich

auf Ausstellungen der Münchner Sezession vertreten. Es folgte die Anerkennung auf dem Pariser Herbstsalon (1906) und zwei Jahre später (1908) war er in Wien vertreten; dort wurde in der XXXI. Sezessionsausstellung (ohne Klimt-Gruppe) die moderne russische Kunst vorgestellt. Das Ausstellungsplakat war von Bakst entworfen worden. Der Internationale Durchbruch gelingt ihm schließlich 1909 mit "Cléopâtre" und den Ballets Russes.

5.1.1 Bakst inszeniert die "Femme fatale": "Cléopâtre"

Kleopatra, das ist die Geschichte der ägyptischen Königin, die zum Inbegriff der attraktiven verführerischen Frau wurde - bezirzte sie doch Cäsar und Antonius, die mächtigsten Herrscher der damaligen Welt - und tötete sich heroisch durch einen Schlangenbiß, als ihre Rechnung, durch hemmungslosen Einsatz ihres Körpers politische Ziele durchzusetzen, nicht mehr aufging. Die Verquickung von Liebe und Tod, Schönheit und Machtwillen in einer Person prädestinierte Kleopatra zur Symbolfigur des Fin de siècle, zur "Femme fatale".

Auf die heftige Rezeption, die dieser Typ Frau auslöste, wurde schon hingewiesen (Kapitel 1.1.2.1.1, in dem es um Corinths "Salome" geht). Kleopatra, Salome oder Judith - es ist immer derselbe Typ, wie er von Gustave Moreau und Aubrey Beardsley unauslöschlich geprägt wurde.

Von Bakst gibt es eine "Salome"-Figurine aus dem Jahre 1908 (Abb. 131), deren Kostüm große Ähnlichkeit mit dem der "Cléopâtre" (Abb. 132) hat, eigentlich sogar als Vorentwurf aufgefaßt werden kann:

Baksts "Salome" ist ein orientalischer Typ, mit dunklen kajaalumrandeten Augen, einem Schönheitsfleck auf der Wan-

ge, pechschwarzem lockigen Haar, das ein Stirnband schmückt mit langen seitlich daran hängenden Troddeln. Viel Stoff sah das Kostüm nicht vor, nur ein schmales reichverziertes Brustband und ein knappes ornamentiertes Höschen. Der Rest bzw. das Wichtigste sind die Accessoires: der breite Gürtel, an dessen Schließe vorne ein langer Schal drapiert wird; der reichlich an Armen und Beinen verteilte Schmuck aus breiten Armreifen, auffallenden Juwelen, zierlichen Perlenkolliers, Ringen und Perlenschnüren wie Vorhänge, die das fehlende Stoffgewebe originell ersetzen, um die Schultern geschlungen, den Leib vom Oberteil bis zum Gürtel bedecken und von dort wie ein schwingender Rock zu Boden fallen. In den Händen hält "Salome" einen zarten Schleier, der in arabischenhaftem Schwung gezeichnet ist.

Vergleicht man nun die "Salome"-Figurine mit der Bühnenaufnahme, die Ida Rubinstein in der Titelrolle der "Cléopâtre" zeigt, fällt die Ähnlichkeit sofort auf; der Unterschied ist aufgehoben, den es in der Gestaltung der Frau geben müßte, denn die "Salome" gehört in den vorderen Orient, "Cléopâtre" nach Nordafrika, nach Ägypten. Daß es keinen Unterschied gibt, erklärt sich daraus, daß es bei der Gestaltung einzig um Phantasie und um Atmosphäre ging, darum, die Fin de siècle-Gesellschaft mit den exotischen Bildern zu bedienen, die sie sehen wollte. Es waren die unterschiedlichsten Wünsche und Vorstellungen, die sich in einem völlig undifferenzierten Orientbild sammelten. Genährt worden waren die Vorstellungen zum Teil von den Malern des frühen 19. Jahrhunderts; von Eugène Delacroix, der in Marokko und Algerien malte, mit glühenden Farben und wildbewegten Formen Oplumhöhlen und Haremsatmosphäre darstellte. Oder Ingres, dessen Frauen und Odalysken, die sich in türkischen Bädern vergnügen, zarte, perlenschimmernde Haut haben und mit Requisiten wie Muscheln,

Turbanen und Pfauenfederfächern für die orientalische Stimmung sorgen.

Um 1900 erschien in Paris die französische Übersetzung der "Geschichten aus 1001 Nacht", Märchen, die das Bild eines paradiesischen Traumlandes evozierten; Persien hieß das Paradies, in dem sich schier unglaubliche Pracht und Luxus entfalteten. Einen matten Abglanz davon holte man sich in die eigenen vier Wände, indem man sein Heim mit echten persischen Knüpfteppichen auslegte. Die Nachfrage nach Orientteppichen wurde zusätzlich durch die Weltausstellungen angekurbelt, auf denen solche exotischen Produkte verkauft wurden. Damals kamen auch Wintergärten in Mode, prototypisch der Wintergarten König Ludwig II. In der Münchner Residenz, 1867. In ihm war ein künstlicher See angelegt mit tropischer Vegetation, Palmen und einem großen Panoramabild des Himalaya-Gebirges - mit illusionistischen Mitteln sollte die islamische und indische Welt in den Alltag gezaubert werden. Mit dem Orient verband man verschwenderische Prachtentfaltung, ein unbeschwertes, freizügiges Leben, in dem die Frauen als begehrenswerte Luxusgeschöpfe zur Befriedigung aller Wünsche da waren. Die schwüle, geheimnisvoll mystische Sphäre wirkte angenehm erregend auf den Europäer, der offiziell keine Sinnlichkeit zeigen durfte und sich diese fiktiven Residuen schuf - eine doppelgesichtige Moral.

Und genau dieser Erwartung entspricht Bakst, entspricht "Cléopâtre". Für die Titelrolle hatte Diaghilev einen Star verpflichtet: Ida Rubinstein. Ihr Kapital lag weniger in der tänzerischen Ausbildung als in der Aura, die sie ausstrahlte. Ihre kapriziöse Persönlichkeit machte sie zur "Muse von Bakst" (282). (Eine ebenso kreativ stimulierende Beziehung war zwischen Corinth und der Eysoldt gegeben.) Hochgewachsen und gertenschlank kultivierte die Rubinstein ihre verwirrend

exotische Schönheit mit einem Hauch von Unnahbarkeit und kühler Erotik. Sie verstand das verführerische Kostüm der Kleopatra zu tragen wie eine zweite Haut. Dicht gereimte Perlenschnüre umspielten Leib und Hüften, übersetzen die geringste Körperbewegung in vibrierend-lebendige Bewegung Hunderter kleiner Perlen, begleitet von dem prickelnden Klang leichten Geklippers und Klusterns, ausgelöst durch die sich berührenden Perlenschnüre. Ausgesprochene Sinnlichkeit strahlt der Reiz des Kontrastes aus von kühl schimmernden harten Perlen auf der pulsierenden weichen Haut.

Die Zufälligkeit, mit der der Perlenvorhang die Haut, die hinter ihm verborgen liegt, freigibt, um sie nur um so schneller wieder zu bedecken, die facettenhaften Ausschnitte, die den Appetit auf das Ganze anregen, sind Spiele des erotischen Vokabulars in ähnlicher Funktion, wie die Schleier, die den Blick wie magisch anlocken wegen dahinter vermuteter Schätze, unerreichbarer Kostbarkeiten. Auf dem Photo spannt die Rubinstein einen solchen glitzernden Schleier zwischen ihren Armen aus - ein Requisit, das sie in ihrer grandios inszenierten Auftrittsszene benutzte, in der sie langsam aus einem Kokon prächtiger Schleier geschält wurde und zuletzt - mehr ent- als bekleidet - in ihrem Perlenkostüm schillerte. Als Augenzeuge beschrieb Jean Cocteau diesen Auftritt:

"A long ritual procession of musicians and dancers entered and then balanced on the shoulders of six stalwarts, a kind of chest of gold and ebony was born aloft. A negro youth kept circling about it, touching it, making way for it, urging on the bearers in his zeal. The cest was placed in the centre of the temple, its door were opened and from it was lifted a kind of glorified mummy swathed in veils, which was placed upright in ivory pattens ... Four slaves subjected it to marvellous manipulation. They unwound the first veil, which

was red throughout with lotuses and silver crocodiles; the second which was green with all the histories of all the dynasties, in golden filigree upon it; the third which was orange shot with a hundred prismatic hues - and so on until they reached the twelfth, which was of indigo, and under which the outline of a woman could be discerned. Each of the veils unwound itself in a fashion of his own ... The twelfth veil of deep blue revealed Madame Rubinstein, who let it fall herself with a sweeping circular gesture, and stood before us perched unsteadily on her pattens, slightly bent forward with something of the movement of the ibis's wings ... on her head she wore a little blue wig, with short golden braids on either side of her face, and so she stood with vacant eyes, pallid cheeks, and open mouth." (283)

Der Schleier ist "von Natur aus das Kleid der Ungewißheit" (284). Aus halbdurchsichtigem feinen Gewebe verhüllt er die Gestalt, schmiegt sich ihr wie eine Haut an oder umschwebt sie weit und leicht in ständigem Wechselspiel. Dahinter verbirgt sich das Geheimnisvolle, Unbekannte - eine Eigenschaft, die ihn zum notwendigen Attribut einer mystischen Sphäre macht (wie es von AusdruckstänzerInnen wie Ruth St. Denis und Sent M'Alessa ausgenutzt wurde). Die Schleier der Rubinstein sind dunkel gefärbt, der letzte ihrer Schleier in einem tiefen Indigo-Blau. Das Dunkel-Glühende, Irisierende der Farben trägt auch hier zu geheimnisvollen Atmosphäre bei. Außerdem trägt sie eine schwarz-blau gepuderte Lokkenperücke, aus deren dunklem Grund weiße Perlen und Gold aufschimmern. Diese Szene vermittelt, weil das tiefe Blau die bestimmende Farbe ist, mystische Verschwommenheit, den Zauber einer Märchenwelt.

Am besten läßt sich das Revolutionäre in Baksts "Cléopâtre"-Ausstattung begreifen, wenn man sie vergleicht mit den gängigen Ballettausstattungen aus derselben Zeit, z.B. der "Tochter des Pharao", einem Petipa-Bal-

lett aus dem Jahre 1906, in dem Anna Pavlova die Titelrolle tanzte (Abb. 133). Die Ausgangsposition ist eine vergleichbare, nämlich sowohl in "Cléopâtre" als auch in der "Tochter des Pharao" geht es um eine ägyptische Adelige, getanzt von einer virtuellen Künstlerin; beide Ballette entstehen in Rußland mit nur etwa drei Jahren Zeitunterschied. Aber der Kontrast könnte größer nicht sein: Bei dem Tanzkostüm der Pavlova weist nichts außer einem zierlichen Schlangendiamant im Haar auf die exotische Herkunft der Prinzessin hin. Die Pavlova wurde damenhaft, im Stil der Jahrhundertwende frisiert und geschmückt mit kleinen Ohrklipsen und einem Perlenhalsband mit Solitär. Kostümgrundlage ist das klassische weiße Ballettröckchen, das Tutu, dessen Oberteil mit kleinen Ornamenten verziert wurde. Es ist die Tradition des klassischen Ballettkleides, an der man festhält und die keine freiere Gestaltung zuläßt.

Mit dem Ballettkleid aus Atlasseide und stark angekrausstem Tüllrock hatte die Entwicklung des Tanzkleides ihren Höhepunkt und zugleich Endpunkt erreicht, es war die Kristallisation des Ballettkostüms.

Der weiße Tüll verlieh dem Tänzer so etwas wie transzendente Reinheit, Schwerelosigkeit, die ihn leicht wie eine Feder zu sein scheinen ließ. Außerdem war der Tüllrock praktisch, weil er die für die Tanztechnik nötige Beinfreiheit gewährte. Allerdings war dieses Kleid immer gleich anzusehen, es konnte lediglich durch Schärpen und beigefügten Schmuck leicht variiert werden. Im Grunde ist es ein neutrales Kostüm, das die artistische Technik des Tänzers unterstützt, nicht aber den Ausdruck. Auf dieser Basis waren die orientalischen Themen kaum wirkungsvoll umzusetzen, weil ja das Kostüm stets das gleiche, bereits wohlbekannte war und keine veränderten Emotionen evozieren konnte.

Nun tanzt die Pavlova auch in der "Cléopâtre" und wird

In der Rolle der Tā Hor (Abb. 134) von Bakst kostümiert. Um wieviel überzeugender wirkt sie dort. Das klassische weiße Tutu wich einem schmal die Silhouette betonenden Gewand, dessen Stoff bunt und geometrisch gemustert war. Mit Ihrer Pose auf dem Foto kopiert sie exakt ägyptische Wandmalereien, indem der Kopf 90-Grad-winklig zum Oberkörper gedreht ist. Mit dieser Pose wird eine neue Art der Choreographie signalisiert, neue Formen des körperlichen Ausdrucks, die das klassische Repertoire erweiterten. Die neue Pose, Schnitt und Stoffmuster werden ergänzt durch eine neue Frisur aus langen, offen hängenden Locken, die von einem Stirnband gehalten werden. Bistlang - auch bei der "Tochter des Pharaos" - gehörte es zum klassischen Kodex, die Haare straff zurückgekämmt und aufgesteckt zu tragen, daß nur kein einziges vorwitziges Haar die Ordnung und die Symmetrie stören könnte.

Bakst löst sich im Interesse des Stücks radikal von der Tradition. Diese Abkehr bezieht sich allerdings nur auf die Ausstattung, denn die Ballets Russes fußen im klassisch-akademischen Tanz. Die Tänzer waren während der ersten Tourneesaison noch Mitglieder des Kaiserlichen Hofballetts und der Erfolg der Karsavina, der Pavlova, des Nijinsky beruhte nicht zuletzt in der vollendet beherrschten Technik, der Artistik gepaart mit höchstem künstlerischen Ausdrucksvermögen.

Bakst inszeniert seine Kleopatra als "Femme fatale". Das Thema war nun wirklich nicht neu. Immer wieder reflektiert und variiert durch Darstellungen in der Kunst, findet es in dem Bakst-Ballett endlich seinen unübertroffenen Schlußpunkt. Bakst bietet kein déjà-vu-Erlebnis, verwendet nicht die allzu bekannten Bilder auf der Bühne, denn seine Kleopatra unterscheidet sich in Nuancen von der Femme fatale des dekadenten Fin de

siècle. Ein Bildvergleich soll das verdeutlichen: Auf der einen Seite steht die "Ägyptische Tänzerin" von Hans Makart von 1875/76 (Abb. 135). Auf der anderen Seite die Figurine zur "Syrischen Tänzerin" aus der "Cléopâtre" von Bakst 1909 gezeichnet (Abb. 136). Die beiden Maler trennt ungefähr eine Generation voneinander und eine verschiedene Auffassung von Orient. Makarts Tänzerin steht da mit kokettem Hüftschwung, grazils gespreizt. Der schlanke Leib ist mit protzigem Schmuck zugedeckt und mit einem drapierten Hüfttuch, das wie nasse Seide um die Schenkel klebt. Dazu trägt sie zierlich geschnürte Sandalen. Diese "Ägyptische Tänzerin" scheint eine Wiener Grazie zu sein, die unter dem Deckmäntelchen des Orients ihre irdischen Reize zur Geltung bringen darf. Ein erotisches Sujet der Wiener Salonkunst.

Die Syrische Tänzerin von Bakst schreitet leichtfüßig in einer großzügig den Raum durchmessenden Bewegung aus (Ihr glaubt man, daß sie tanzt und nicht nur posiert). Alles an ihr ist beschwingt, tänzerisch, wie Musik - Makart brauchte dazu Musikspieler und Instrumente, um die Musik anzudeuten, bei Bakst ist der Rhythmus in der tänzerischen Bewegung selbst gelegen. Auch ihr Körper wird ins erotische Licht gerückt, aber viel unkomplizierter und selbstverständlicher. Hauchdünne, transparente Stoffe umschließen den molligen Leib wie eine zweite Haut, durch den sich Geschlechtsmerkmale wie Brustwarzen und Nabel abdrücken, was ungleich subtiler wirkt als die mit schwerem Schmuck dekorierte Brust von Makarts Tänzerin, die dadurch viel enger mit dem Vorbild von Moreaus "Salome" zusammenhängt. Die Haremshose ist weit geschlitzt und flattert mit der Körperbewegung mit. Die schwellenden Formen und Stoffmassen drängen förmlich nach außen, in die Bewegung.

Der neue Reiz drängt sich als ungebändigtes archaisches

Lebensgefühl auf, wie man es in den alten Kulturen sehen will, in satten Farben und Formen. In den alten Kulturen, in der primitiven Kunst entdeckt man begehrt das Unverbrauchte, die außergewöhnliche Intensität des Ausdrucks bei vereinfachter Form. Expressionismus und Kubismus empfangen starke Anregungen durch die afrikanische Holzplastik, durch Masken; gleichzeitig entdeckt man die Malerei der Naiven und Schizophrenen und man besinnt sich auf die Sprache der Volkskunst, wie z.B. die Künstlergruppe des "Blauen Reiter".

Diese Quellen beeinflussen auch Bakst in seiner Arbeit zu den Cléopâtre-Figurinen, die mit Lebensfreude, Frivolität und Dynamik in die akademische, hochgradig stilisierte Kunstwelt des Balletts einbrechen.

Die Ballets Russes zeigen dem durch das Pariser Opernballett nicht gerade verwöhnten Publikum einfallreiche Choreographien, virtuosen Spitzentanz in aufregenden Ausstattungen.

Das, was die Ballets Russes in einer Saison schafften, gelang den kleinen Pariser Experimentiertheatern mit ähnlich hohem Kunstniveau nie so durchschlagend. Weder Antoines Prinzip der historischen Treue seines "Théâtre Libre", noch die von Künstlern gemalten Dekorationen des Lugné-Poe im "Théâtre l'Oeuvre"; noch Jacques Rouché, als Leiter des "Théâtre des Arts", der seit 1914 Intendant der Pariser Oper ist und mit bildenden Künstlern wie Dunoyer de Segonzac, Vuillard, Polret und Dresé zusammenarbeitete (284a).

Auch in der Malerei werden die neuen Farbakkorde der Fauves längst nicht so vorbehaltlos akzeptiert wie ganz ähnliche Farbpaarungen auf der Bühne der Ballets Russes.

Der Grund muß wohl darin gesucht werden, daß die Ballets Russes, die im "Théâtre de Chatelet" in Paris auftraten, nicht in Konkurrenz zum Schauspiel und zur Oper traten,

sondern vielmehr zu den großen Ausstattungsrevuen, dem "grand spectacle", das von allem etwas bot, vom Cabaret, vom Vaudeville, von der Feerie und der Burleske. Die Revuen präsentierten mit Glamour Ihre Stars und Girl-Truppen. Sie reizten vor allem den Augensinn mit einem Angebot der Fülle und des Überflusses, indem sie den Zuschauer lockten mit immer neuen, aufregenden Bildern, Sensationen, Einfällen - die Quantität wurde zum Maßstab der Dinge. Z.B. wurden in den Folies Bergère für eine große Ausstattungsrevue in 18 Bildern über 600 Kostüme verbraucht (285).

Der Erfolg der Revue war garantiert mit dem zur Schau gestellten Überfluß, dem perfekten Ablauf der Show und der erotischen Pikanterie. (Es sei auf die schon wiederholt erwähnten "pose plastique", die Strip-ähnlichen Darbietungen, die Schleiern-Tänze und die Nackttänze verwiesen.)

Jeder Aspekt des bunten Sammelsuriums war ein klein wenig auch in den Inszenierungen der Ballets Russes vorhanden. Man denke nur an den Beinahe-Strip der Rubinstein, der Ähnlichkeiten zur Praktik der "Pose Plastique" hat, weil sie nicht tanzt, sondern "gezeigt" wird; langsam, mit ständig ansteigender Spannung entschleiern wird. Sie steht während der Szene auf Kothurnen, die ihr kaum mehr als unbewegliche Posen und vorsichtiges Schreiten ermöglichen. Es geht um das perfekte In-Szene-setzen des Stars, das ausschließlich durch das Kostüm geleistet wird (286).

5.1.2 Paris im Farbraumel: Bakst-Kostüme für "Schéhérazade"

Den größten Erfolg in der Geschichte der Ballets Russes hatte das Ballett "Schéhérazade". Die Musik von Rimsky-

Korsakow, Choreographie von Fokine und die Ausstattung von Léon Bakst ergänzten sich zu einem phantastischen Theaterereignis, das, wie nie zuvor geschehen und auch später nie wieder in der Form erreicht, das Publikum in eine Erregung versetzte, da es genau den Nerv der Zeit traf.

Die Handlung ist unkompliziert, aber äußerst wirkungsvoll; ein Märchen für Erwachsene aus 1001-Nacht, das sich in einem orientalischen Harem abspielt:

Schahriar, der Herrscher, verdächtigt seine Lieblingsfrau Zobeide (diese Rolle tanzte zunächst Ida Rubinstein, später die Karsawina) der Untreue. Als er den Palast unter dem Vorwand, Jagen zu wollen, verläßt, stürmen Negersklaven den Harem, die heimlichen Liebhaber der Frauen. Zobeide tanzt einen leidenschaftlichen Pas de deux mit ihrem Auserwählten, dem "Goldenen Sklaven", der von Nijinsky dargestellt wurde. Auf dem Höhepunkt der Orgie kehrt überraschend Schahriar zurück und rächt sich blutig. Die Liebhabersklaven werden niedergemetzelt und Zobeide wählt den Freitod. Thematisiert werden Eifersucht und Leidenschaft. In den beiden ekstatischen Schlüsselszenen - der orgiastischen Vereinigung der Liebhaber und Haremsdamen und der aggressiv-brutalen Todesszene, in der Nijinsky als Goldneger brilliert (287), mischen sich Sex und Gewalt.

Schon mit diesem Libretto setzt sich "Schéhérazade" entschieden vom romantisch-biedermeierlichen Ästhetizismus ab, setzt dagegen Wildheit, Exzeß, die rohe Gewalt primitiver (288) Kulturen.

Bakst setzt die bis zum Bersten mit Sinnlichkeit aufgeladene Atmosphäre in Farborgien um. Seine Kostümphantasien und prächtigen Bühnenbilder lassen die märchenhafte, farbgestättigte Kulisse aus 1001-Nacht auf der Bühne entstehen. "Tout est vert, bleu, rouge, orangé, c'est-

a-dire Instinctif, sensuel, vertigineux." (289) Die Farben reizen auf, sie unterstützen oder vervielfachen die erotische Attraktivität der Kostüme. Denn allein der Schnitt der Kostüme wird zur Augenweide: Es wird viel nackte Haut gezeigt, verdeckt-entdeckt unter Schleiergespinsten, transparent-zarten Blüschchen, offenherzigen Miedern. Stoff wird grundsätzlich geschlitzt, eingeschnitten und drapiert (Abb. 137), so daß Knie, Schenkel und Waden durch "Splegel" (so nennt man die eingearbeiteten Löcher im Stoff) hervorblitzen, der Rücken freizügig zum Blickfang gestaltet wird. Oder - wie beim Musiker (Abb. 138) - wird die Haut lässig spontan wirkend mit Stoffetzen geschmückt, einem Filigran aus Ketten, so daß die unbedeckten "Leerstellen" der Haut wie eine Negativform das Kostüm ergänzen. Ob der hauchdünne Stoff oder die blitzenden Hautflecken interessanter wirken, kann nur zugunsten des gleichwertigen Zusammenwirkens aus Positiv- und Negativform beantwortet werden. Man könnte dieses Prinzip auf die Flächengestaltung, wie sie im Jugendstil üblich war, übertragen, denn dort wurde die weiße leere Fläche Gestaltungskriterium, in die Komposition einbezogen, ebenso wichtig wie die gemalten Elemente.

Aufgebauchte, wogende Stoffmassen, gezähmt in vielen Intervallstufen, umhüllten die Odalysken und Eunuchen (Abb. 139/140), Ärmel werden durch Schleier ersetzt, die mit dem Handgelenk verbunden werden, um jede Bewegung zu vervielfältigen; ein reizvolles Spielattribut, das die Tänzerin umwirbelt, umschwebt und umflattert.

Die Stoffe werden gezaddelt, plissiert, übereinandergeschichtet. Das ist von nonchalanter Lässigkeit, wirkt eine Spur nachlässig und frei und ist unkonventionell und ganz anders als das gewohnt strenge weiße Ballettröckchen oder als die steif-förmliche korsettierte Damenmode. Breite Schärpen mit langfransigen Enden, fein-

gliedrige Schmuckkollern und Quasten schmücken die Körper, ob sie nun am Handgelenk baumeln, um die Fußfessel, Taille oder Hüfte geschlungen sind. Sämtliche Elemente sind bewegungsaktiv, vibrieren, oszillieren und werden durch den Tänzer zu pulsierendem Leben erweckt.

Das charakteristische Element jedes einzelnen Kostüms ist die Haremshose. Die Odalysken tragen sie ebenso wie der Schah, die Eunuchen, die Sklaven. Diese Hosenform ist zunächst einmal signifikant für den Orient. Außerdem kommt ihre Form den Gestaltungsprinzipien besonders entgegen mit ihrer plüdrigen Weite, die an- und abschwilt, aber nie frei ausschwingt, weil sie eng am Fußgelenk gebunden ist. Zu dem dynamischen Moment gesellt sich wieder ein erotisches, dessen Wirkung ähnlich der des Schiefers ist: In der neutralen Ruhephase kann die Hose die Figur verhüllen wie ein weiter Rock; doch sobald der Tänzer weit ausschreitet oder hohe Sprünge tanzt, schmiegt sich der Stoff eng um die Beine, drückt die Figur schemenhaft ab, um im nächsten Moment von den vorschwingenden Falten wieder verwischt zu werden.

Variationsreich läßt sich ihr Taillenbund gestalten und wird zum unerschöpflichen Experimentierfeld: z.B. durch einen enganliegenden, perlenbestickten Sattel (Abb. 139) oder ein tief herabgezogenes Band, der die Schenkel umschließt (Abb. 137) und den Kontrast von eng und weit bewirkt. Oder es werden Rockschnitten über der Hose drapiert, hoch geschürzt, so daß die weite Hose wie ein delikates Dessous unter den Rücken hervorschaut (Abb. 141).

Die Kostüme n t w ü r f e von Bakst sind aquarellierte Figuren von eigenem ästhetischen Reiz und es lohnt sich, sie unabhängig von der Realisation zu betrachten. Signifikant für die Figuren ist die Darstellung ohne

Raumbezug, im Moment einer sie charakterisierenden, schwungvollen Tanzpose festgehalten. Die Stoffvolumina stellt Bakst als plane Flächen dar, die er der Jugendstilästhetik, dem dynamischen Linienschwung eines Beardsley verpflichtet, dekorativ auf dem Blatt komponiert. Die Muster trägt er, wiederum im Sinne des Jugendstil ornamentierend, plakativ auf, ohne jede Schattierung. Bei ihm ist der ornamentale-dekorative Rhythmus der Zeichnung kein Selbstzweck, sondern er bezieht in der Kostümgestaltung geistig bereits die tänzerische Bewegung und die daraus resultierende Wirkung des Kostüms mit ein. Daß ihn sein ausgezeichnetes Einfühlungsvermögen befähigte, Tanzkostüme zu konzipieren, deren Ausdruckssprache nicht unter der Realisation für die Bühne litt, bestätigen die zahlreichen Augenzeugen der Ballets Russes, die Kritiken, wie z.B. die von Albert Baur anlässlich der Zürcher Theaterkunstaussstellung von 1914, während der gleichzeitig ein Gastspiel der Ballets Russes zu sehen war:

"Dabei sah man dann, wie die Figurinen von Léon Bakst, die mehr zur Befriedigung der ausschweifenden Phantasie des Künstlers als zu einem praktischen Zwecke bestimmt schienen, fast ohne jede Ausdrucksverminderung an Form und Farbe verwirklicht waren. Dazu gehört allerdings nicht nur ein Stab geschickt ausführender Kräfte, sondern eine ganz eingehende Kenntnis von Geweben und Stoffen ..." (290)

Vom Entwurf zur Realisation wurden natürlich die erotischen Freizügigkeiten nicht berücksichtigt. Darunter zählen in erster Linie die fast durchsichtigen Stoffe, die die Körpersilhouette verführerisch erscheinen lassen (Abb. 142), Stoffe, durch die Brüste, Nabel und Scham schlimmern. Diese Erotik geht nicht verloren auf der Bühne, erscheint aber in moderierter Form, wird

wieder miteingebracht - trotz dichter Gewebe - durch die vitale Authentizität des Tänzers auf der Bühne. Vergleicht man den Entwurf eines Negersklaven (Abb. 142) mit dem Bühnenphoto des "Goldenen Sklaven" Nijinsky (Abb. 143), fallen bei aller Ähnlichkeit die Unterschiede ins Auge. Dort tiefschwarze Haut, die durch hell-schimmernde Perlenschnüre und Ringe an den Händen und einem engen silberbestickten Leibchen geschmückt wird nach dem Kontrasteffekt von Ebenholz und Elfenbein. Die Pluderhose ist ein Gespinst aus Stoff, das kaum etwas verdeckt, dessen ganze Fülle duftig in der Taille gebauscht wird, nur von einem schmalen Gürtel gehalten. Die ganze Hose wurde mit Perlen und Glimmer bestickt.

Wie dieses Kostüm auf der Bühne gewirkt hat, geht aus Quellen hervor, die den Goldsklaven beschreiben: "His white teeth flesh in his grey-black face, and he reels like some young animal blinded by the light after a long darkness. Naked to his waist, his garment of iridescent gauze glints like fish-scales in the sun. He bears off Zobelde in his arms." (291) Raymond Lister beschreibt die Atmosphäre derselben Szene: "And the negroes, muscular and vital, animal emotion streaming from every pore of their skin, lightly clad, with their hearing torsos full of desire." (292)

Die erotische Ausstrahlung der Sklaven-Kostüme geht auf der Bühne nicht verloren, obwohl das Kostüm, das Nijinsky auf dem Foto trägt, so viel schwerer und fester wirkt als das der Figurine. Aber in dieser dichten Stoffhülle steckt eben ein Energiebündel. Das Leibchen wird zum breiten Ring, der von der Kraft des Körpers gesprengt zu werden droht. Die bloßen Arme und der Leib werden nicht durch zusätzlichen Schmuck zierlich gemacht, sie wirken durch ihre Muskelpräsenz, durch die gespannte Haut, als Zeichen animalischer Vitalität.

Ein anderes Vergleichspaar, das bewelst, daß trotz einiger Differenzen zwischen Figurine und Realisation die Wirkung nichts einbüßt, ist die Figurine der Odaliske (Abb. 137) mit einem Bühnenphoto (Abb. 144), auf dem die Tänzerin ein ähnliches Kostüm trägt. Da, wo die Zeichnung dekorativ wird und schwellende aufgepluderte Stoffmassen von Bakst auf dem Blatt gestaltet wurden, sind diese Volumina auf dem Foto zurückgenommen zu der hautengen Linie, die man damals auch in der zeitgenössischen Mode anstrebte (Abb. 145). Der Schnitt ist identisch mit dem der Figurine, aber an der lebenden Person hätten die üppigen Stoffmassen wohl eher einen optisch ungünstigen Eindruck hervorgerufen, die Figur hätte dick und gedrungen gewirkt. Statt dessen kommt die Figur der Tänzerin zur Geltung und zugleich kommt auch Bewegung und Schwung im Kostüm zum Tragen durch die langen Perlenschnüre und Perlentroddein.

Seine Kostüme taucht Bakst in glühend heiße Farbakkorde des phantastischen Orients. Es sind satte, kräftige Farben von leuchtender Intensität und pulsierender Spannung. Diese ausschweifende Welt der Farben ist es vor allen Dingen, die das Pariser Publikum begelsterte.

"Bakst used vital colours of the widest range, and set them vibrating against each other in endless action. Some of us will remember the amazing colour effect of "Schéhérazade" obtained by a wide range of colours brought in by the slaves and eunuchs and set vibrating against a great mass of emerald green, and by the swaying lines caught up and repeated by every objects and agent in the scene." (293)

Die Kostüme der Eunuchen und des Schahrlar (Abb. 146) wirken wie prächtige Farbflecken. In seidenen Stoffkaskaden fallen die Farbakkorde übereinander, klingen Rot-

Orange-Gelb und Gold zusammen, werden moduliert und in Ihrer Strahlkraft erhöht durch Perlen und Zierat, werden Kontraste gegeneinander gesetzt von sprühender Lebhaftigkeit, wie Messalina-Blau und Zinnober-Rot, kombiniert Bakst gewagt ein frisches Hellgrün mit tiefem Violett - seine Farbpalette scheint schier unerschöpflich zu sein.

Dabei folgt er nicht nur seiner spontanen Intuition, sondern macht sich das Wissen um die Wirkung der Farben zunutze, wie es in den Farblehren von Goethe und Runge schon analysiert wurde. Die Farben der Kostüme untereinander und die Farben des Bühnenbildes sind, wie der Maler sein Bild komponiert, genau aufeinander abgestimmt und in Ihrer Wirkung vorausgesehen. Dadurch wird die Farbe in den Händen von Bakst zu einem Instrument, mit dem er Stimmungen und Emotionen gezielt auslöst.

Er selbst bekennt:

"I often noticed that in each colour of the prison theirs exists a gradation which sometimes expresses frankness and chastity, sometimes sensuality and even bestiality, sometimes pride, sometimes despair. This can be felt and given to the public by the effect one makes of the various shadings. That is what I tried to do in "Schéhézarade". (294)

Jean Péladin hält Bakst für den "Delacroix des Kostüms" (295). Er stellt ihn damit in eine Genealogie von Malern, die sich vor allem mit der Farbwirkung in ihren Bildern auseinandersetzten. Die Gefühlswerte der Farbe, veränderbar durch Modulation der Töne, durch den Grad der Sättigung, der Intensität und Helligkeit, brachte z.B. die venezianische Schule in die Malerei ein, Giorgione, Tizian, Tintoretto, Veronese mit ihren samtigbraunen Bildern und den Lichtreflexen, die die Farben zum Träger seelischen Ausdrucks machten. So wurde sie später auch von Rembrandt mit seinen dramatischen Hell-

Dunkel-Kompositionen von El Greco, Goya und Delacroix aufgefaßt; und die Modernen von Gauguin, van Gogh bis zu den Expressionisten berufen sich auf diese Maler, wenn sie die Farbe als Ausdrucksträger verstehen. In der Malerei existieren zwei unterschiedliche Auffassungen von der Aufgabe der Farbe: entweder der Form zu dienen, sie auszuschnücken, also ähnlich wie das Ornament auf einen Träger angewiesen zu sein; oder Farbe autonom zu sehen, als suggestive Qualität, die Emotionen evoziert. Als Protagonisten dieses polaren Verständnisses standen sich exemplarisch Delacroix und Ingres gegenüber:

"Cette conception de la couleur a duré très longtemps; c'est elle qui oppose encore Delacroix à Ingres. Ingres croit toujours que la couleur est un simple ornement supplémentaire des objets, un "bijou barbare", comme aurait dit Lucien, tandis qu'un Delacroix sait très bien que la couleur n'est pas un complément de la forme, mais qu'elle a son rôle autonome." (296)

Delacroix malt mit heftig vibrierender Pinselführung Löwenjagden, im Blitz sich aufbäumende Pferde, marokkanische Interieurszenen, er wählt also das lebhafteste, exotische Motiv und setzt die Farben mit "Schockwirkung" ein (297). Delacroix weist über seine Zeit hinaus, weil er die Farbe im Ansatz schon als Mittel versteht, das rein Gegenständliche zu überwinden.

Der Diskreditierungsprozeß des Gegenständlichen schreitet fort über die Impressionisten zu Paul Gauguin, der sich als Nachfolger von Delacroix versteht und damit beginnt, die Formen zu vereinfachen, die Farben zu steigern, um so das Abhängigkeitsverhältnis von Form und Farbe zu ergründen. Er sucht nach der reinen Farbe, so wie er das natürliche einfache Leben sucht, das

er auf Tahiti zu finden glaubte. Gauguins Malerei läßt sich als expressiv werten. Seine Arbeit "war ein Glühprozeß von höchster Insistenz, ein Verwirklichungsvorgang aus Schichten, die dem Vulkanischen, Animalischen, Brutalen des primitiven Bilder-Findens dicht benachbart lagen." (298)

Mit eruptiver Kraft verwirklicht Gauguin seine Vorstellungen davon, daß Jede Stimmung ihren einzigartigen Ausdruck hat. Hier bereitet sich vor, was von Werner Hofmann "Krise des Staffeleibildes" (299) genannt wird. Die Stationen im 20. Jahrhundert heißen Fauvismus (Paris 1905), Brücke (Dresden 1905), "Neue Künstlervereinigung" (München 1909), Kubismus, Futurismus und schließlich die ersten abstrakten Bilder zwischen 1910 und 1913.

Im Zusammenhang mit Bakst kommt der Gruppe der Fauves besondere Bedeutung zu. Sie hatte sich um Henry Matisse gesammelt, zählt Maler wie Marquet, Rouault, Derain, Vlaminck, van Dongen zu ihren Anhängern. Geschlossen als Gruppe treten die Fauves zum erstenmal im Pariser Kunstsalon des Jahres 1905 auf und erschrecken das Publikum. "Fauves", das sind die "wilden Tiere", das ist der Farbwahnsinn, eine Zumutung für den sogenannten guten Geschmack. Denn auf ihren Bildern toben exzessive Dissonanzen, schrille Farbakkorde auf amorphen Flächen, die grobschlächtig konturiert sind. Die Bilder schreien plakativ in plumper Blockhaftigkeit der barbarisierenden Formen. Man hatte sich schließlich gerade erst an den Impressionismus, an die zarten hingetupften Lichtreflexe, die die Naturform schon recht eigenwillig wiedergaben, gewöhnt, und man war mit dem Jugendstil vertraut, mit dessen gefälligen Arabesken und delikater Farbgebung, geprägt von den blassen Nuancen, den müden Pastelltönen. Was die Fauves dagegen setzten, wertete

man als künstlerisches Unvermögen (300).

Tatsächlich brachen die Fauves mit der Tradition, indem sie vom schönen Schein der Jugendstilwelt nichts wissen wollten. Sie wollten das Leben keinen "ästhetischen Koordinaten" (301) unterordnen, wollten nicht beruhigen, wo Unruhe herrschte, nicht glätten, wo es aufgebrochen und wild war. Es ging ihnen darum, die Reinheit der Mittel wiederzufinden, um mit den einfachsten Ausdrucksmitteln ein Optimum an Wirkung zu erzielen.

Ein Bild besteht, bevor es Gegenstände zeigt, zuallererst aus Farben und Formen, oder wie Matisse formuliert:

"Hier sind ursprünglichere Ideen: Aufbau mit Farbflächen, Aufsuchen der stärksten Farbwirkungen - der Stoff ist gleichgültig ... Mein Bild "La Musique" wurde mit einem schönen Blau für den Himmel, dem bläuesten Blau - wobei ich die Fläche bis zur Sättigung färbte, d.h. bis zu dem Punkt, wo das Blau, die Idee des absolut Blauen, ganz in Erscheinung trat -, dem Grün der Bäume und dem Zinnober der Körper gemacht. Ich hatte mit diesen Farben meinen Lichtakkord und auch die Reinheit in der Färbung erreicht ... die Farbe war der Form gemäß. Die Form veränderte sich in Rücksicht auf die farbigen Nachbarschaften. Denn die Kraft der Aussage springt aus der farbigen Oberfläche im Ganzen." (302)

Die Pariser waren von den Farben der Fauves brüskiert, aufgeschreckt aus ihrem Bedürfnis nach Ruhe und Harmonie. Die Farben, in denen die Ballets Russes nur wenige Jahre später auf der Bühne brillierten - und die sich in nichts von der Palette der Fauves unterschieden - entfesselten Stürme der Begeisterung. Eine mögliche Begründung dieses Phänomens ist wohl darin zu sehen, daß der revolutionäre Schritt in der Malerei schwieriger nachzuvollziehen war, denn dort wurde das abstrakte Bild vorbereitet, das sich von allem bisher Bekannten und Geläufigen trennt. Bakst revolutionierte die Farbe

auf der Bühne, aber die Form der Darstellung blieb die alte. Nach wie vor wurde klassisches Ballett getanzt, und die Farben waren an ganz konkrete Objekte gebunden, waren dazu da, das orientalistisch-exotische Ambiente zu verdeutlichen. Farbe im Theater kann nur bedingt abstraktionsfähiges Element sein und nie so autonom verwendet werden, wie in der Malerei. Denn im Theater, im speziellen Fall im Ballett, entsteht das Kunstwerk aus einem Konglomerat verschiedener Künste, und die Farbe reiht sich (untrennbar mit der Lichtgestaltung verknüpft) als gleichwertiges Element - objektgebunden - ein neben die Choreographie, die Musik, die Darstellung etc.

Bakst gelingt es genial, die von der Musik provozierte Stimmung in Farben umzusetzen und dadurch Farb- und Klangkörper harmonisch miteinander zu verschmelzen. Als Maler ist er dabei im Vorteil, denn er komponiert das Bild aus Formen und Farben, kennt die Mittel, die den Ausdruck steigern und er ist allein dafür verantwortlich, daß das gewählte Thema/Thema optimal realisiert wird. Überträgt man diese Eigenschaften auf den Maler-Ausstatter, so ist die Konsequenz, daß der Bühnenraum zunächst einmal als "Bild" aufgefaßt wird, das es zu gestalten gilt. Die Prämisse ist die des Zusammenwirkens aller Künste zu gemeinsamem Ausdruck, Berücksichtigung und Abstimmung zugunsten der Harmonie des Ganzen. In diesem Zusammenspiel der Elemente liegt die Fertigkeit des Künstlers, die er den anderen Theaterdekorateuren voraus hat.

Der Auffassung von der Bühne als einem "bewegten Bild" kommt die Ballettbühne in besonderem Maße entgegen. Es muß ein freier Raum sein, in dem sich Tanz, Bewegung, Rhythmus, Musik ungehindert entfalten kann. Abgeschlossen wird die Bühne von einem großen bemalten Prospekt;

außerdem können an den Bühnenrändern Versatzstücke stehen oder voluminöse Draperien vom Schnürboden hängen, wie bei "Schéhérazade".

Der bemalte Prospekt wurde zum eigentlichen Arbeitsfeld der bildenden Künstler, die für das Theater, speziell für Diaghilev arbeiteten: Die Russen Benois, Roerich, Gontcharova, Larionov, die Maler der école de Paris Braque, Matisse, Gris, Miro, Max Ernst, Picasso. Hier konnten sie ohne wesentliche Theatererfahrung ihren bildnerischen Entwurf in den großen Maßstab übertragen. Auch im Bereich des Schauspiels gab es Experimente, daß Maler zur Gestaltung der Hintergrundprospekte herangezogen wurden, und zwar im Münchner Künstlertheater von Georg Fuchs. Er arbeitete mit Münchner Künstlern wie Fritz Erler, Julius Diez, Th.Th. Heine zusammen. Seine Bühne war flach, d.h. eine Reliefbühne, in der es keine räumliche Tiefe gab, sondern nur ein Hintereinanderschichten der Kulisse und der Figuren möglich war. An die Bühnenseiten wurden neutrale Türme platziert, wie sie Roller erstmals 1905 für seinen "Don Giovanni" eingeführt hatte, und in den Boden wurden bemalte Schlebewände eingelassen, damit in gewissem Maße Verwandlung möglich wurde auf dieser Bühne ohne Seiten- und Hinterbühne, ohne Hängeböden etc. Das einzig dekorativ belebende Element war der bemalte Prospekt:

"Wir werden die Malerei als echte Kunst der zeichnerisch und koloristisch belebten Fläche wieder zu Ehren bringen müssen. Ihr wird sogar bei Charakterisierung der Schauplätze oft die Hauptaufgabe zufallen, indem sie in monumental vereinfachter Weise den Hintergrund abschließt, wirklich flächenmäßig abschließt: ganz Architektur und doch ganz Fläche." (303)

Die Malerei konnte auch durch illusionistische Projektionen ersetzt werden. Die Architektur der Landschaft sollte sich dekorativ nutzen lassen, beispielsweise mit vertikalen Linien arbeiten, perspektivischer Weite, nach dem Prinzip der Vereinfachung und Andeutung.

Die Ballets Russes kommen mit einigen Aufführungen dem Reliefbühnencharakter des Münchner Künstlertheaters recht nahe. Bakst als Ausstatter dieser Ballette beweist seine Vielseitigkeit und deckt die Quellen seiner Inspiration auf, die eben nicht nur in orientalischer Prachtlichkeit beruhen, sondern ebensoviel aus dem Hellenismus schöpfen und im Zusammenhang mit der modernen Stilbewegung (Wiener Werkstätten) gesehen werden müssen.

Das extremste Beispiel für den Reliefbühnenstil - und zugleich einer der größten Skandale in der Geschichte der Ballets Russes - ist "L'Après-Midi d'un Faune". Es wurde im Mai 1912 uraufgeführt nach der Musik von Claude Debussy in der Choreographie von Nijinsky der zugleich die Titelrolle tanzte (Abb. 147).

Das Foto zeigt den Faun mit den Nymphen wie Perlen auf einer Schnur nebeneinander aufgereiht, weil der Bühne der Tiefenraum fehlte. Die Bewegung läuft parallel zum Bildrand, im höchsten Maße stilisiert. Nijinsky soll sich bei der Choreographie, in der er von Diaghilev und Bakst unterstützt wurde, an antiken Vasenmalereien orientiert haben (304). Man kopierte recht unverhohlen auf diese Weise das Vorbild Isadora Duncans, die ihrerseits den eigenen Tanzstil griechischen Malereien abgeschaut hatte. Bakst kopierte natürlich nicht die Tanzgewänder der Duncan. Ihr ganz auf Natürlichkeit und Schlichtheit abgestimmtes Gewand entfaltet unter Baksts Händen eine dekorative Pracht.

Für Bakst ist das antike Thema nicht neu. Gemeinsam mit seinem Malerfreund Serov unternahm er eine Griechenlandreise, deren Datum allerdings nicht genau gesichert ist;

wahrscheinlich fand sie im Jahr 1905 statt (305). Unter dem Eindruck der Reise entstand ein großes Ölbild "Terror Antiquus", das eine mystische Szene im unheimlich-tragischen Griechenland zeigt. In seinen Theaterarbeiten kommt dieses Griechenland nicht vor, da dominiert in der Phantasie von Bakst ein panisch unbeschwertes Griechenland so dionysisch, wie es Nietzsche interpretiert hatte.

Das griechische Repertoire der Ballets Russes ist wohl der Inspiration Baksts zu verdanken, das mit "Narcisse" 1911 begann, gefolgt von "L'Après-Midi d'un Faune" und "Daphne und Chloe" (Juni 1912). Außerdem stattet Bakst Anfang Mai desselben Jahres für das Pariser Theater der Ida Rubinstein "Helena von Sparta" aus, ein Drama von Verhaeren.

Die griechischen Kostüme für die verschiedenen Inszenierungen sind sich sehr ähnlich. Exemplarisch soll auf die L'Après-Midi-Kostüme eingegangen werden, weil sie den Gedanken des archaischen Griechenlands am intensivsten vertreten (Abb. 148).

"The dancers were instructed by Bakst how to make themselves up. They had very whitish-pink eyes like those of a pigeon. He painted them first himself. They wore no tights and had nothing under their pleated gauze tunics, which were cream colour and painted by him with the motif of Greek keys, some in light blue, others in apple-green ... They all wore tightly fitting wigs wound from cords painted in gold, their formal locks falling on their breasts." (306)

Daß Bakst auf das fleischfarbene Trikot verzichtete, obwohl die dünnen Gewänder durchaus Einblicke gewährten, war modern und nichts Neues. Ungewöhnlich für die Ausstattung der Ballets Russes ist jedoch der Grad der Stilisierung. Die beginnt mit den kappenartig anliegenden Perücken mit den langen gedrehten Zöpfen, die symmetrisch

lineare Wellenlinien nachzeichnen. Das Gewand fällt zweiteilig: Ein eng plissiertes Untergewand wird am Saum verzerrt mit einem Würfelmuster, Streifen oder Wellenlinien. Darüber fällt die geschürzte Tunika. Ihr Saum ist unregelmäßig lang und greift damit das Motiv der Wellenlinie wieder auf. Die Farbe Weiß ist nur Grundfarbe der Gewänder für "hellblau" und "grün" kontrastierenden Ornamente. Breit gemusterte Felder, die das Gewand völlig überdecken, wechseln einander im Muster ab. Bakst nahm Anleihen beim antiken Gewand (Abb. 149) und orientierte sich mit dem gleichmäßig ornamentierten Stoff an der Wiener Sezessions-Ästhetik. Hier gibt Bakst einer dekorativen Schwäche nach, die er eigentlich an Klimt und der Architektur im Stile Olbrichs ablehnt (307). Seinem künstlerischen Temperament widerspricht der Art-pour-l'art-Ästhetizismus der Wiener. Er entgeht der Tristesse eines zu ausgeglichenen, unter Harmonisierung des Lebens entstandenen Einheitsstils, weil seine Farben und Formen von ursprünglicher Vitalität sprühen, weil er das barocke Element der belle époque sich zu eigen gemacht hat, Feste für die Augen veranstaltet, mit souveräner Verschwendung Bilder auf der Bühne imaginiert, die den Zuschauer an einer Traumwelt teilhaben läßt.

Bakst bringt nicht das Neue auf die Bühne wie Picasso, als er kubistische Dekoration und Kostüme entwickelte. Er gestaltet die großen Themen des Fin de siècle in nicht zu überbietender Steigerung: die Prachtentfaltung, leidenschaftlichen Farben, Erotik, Laszivität, unwirkliches, märchenhaftes Ambiente. Ist er selbst kein direkter Innovator, so bereitet er doch das Neue vor: Er faßt das Theater als autonomen Kunstraum auf, in dem die Elemente aufeinander abgestimmt werden und er zeigt mit seiner intensiven Farbgebung und raffi-

nierten Kostümschnitten die Richtung an für das, was in der Kostümgestaltung machbar ist.

5.2 Léon Bakst und Paul Poiret

5.2.1 Poiret revolutioniert die Mode

Was Bakst für das Theaterkostüm war, bedeutete Paul Poiret für die Mode. Poiret beeinflusste wie kein zweiter die Mode in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg. Der Zeitraum von 1909 bis 1914 wird nach ihm auch die "époque Poiret" (308) genannt. Er setzte revolutionär moderne Kleidung durch, weil er auf das gewöhnliche Korsett verzichtete, die Pastelltöne und die dezente Eleganz des Jugendstils gegen kräftig bunte Farbakkorde austauschte und das Verlangen nach Exotik befriedigte, indem er den orientalischen Stil kreierte.

Poiret war der Mann, der Träume Wirklichkeit werden ließ. Die Pariser Frauen träumten von den orientalischen Phantasmagorien, die von den Ballets Russes in atemberaubender Wildheit getanzt wurden. Völlig unvorbereitet trafen Ballette wie "Cléopâtre" und "Schéhérazade" mit ihrer aufreizenden Erotik und verschwenderischer Farbpracht das Pariser Publikum. Zusätzlich stimulierend mag die Vorstellung gewesen sein, die man mit dem unbekannten Rußland verband: mystisch unbekannter Osten, der Fremdheit und "Exotik" eines fernen Kulturkreises, dem Reich, in dem ein Zar herrschte. Man ließ sich von der Atmosphäre auf der Bühne dermaßen faszinieren, daß man sich wie die Tänzer kleidete, um auf diese Weise am phantastischen Märchen teilzunehmen.

Poiret kam diesen Wünschen nach - nicht nur weil er ein

geschickter Geschäftsmann war und im richtigen Augenblick die passende Mode anbot - sondern weil der orientalische Stil seinem Wesen entsprach.

Wie Bakst ist auch Poiret ein prototypischer Vertreter der Belle Epoque und ging mit ihr künstlerisch unter. Ein Grandseigneur, der die Prachtentfaltung liebte und der kein Kritiker des Bestehenden war, obwohl er das Moderne aufgriff - entdeckte - und verarbeitete. Sein privater Lebensstil war gekennzeichnet von unglaublicher Verschwendung. Poirets Wohnhaus befand sich am Faubourg Saint-Honoré; es war ein feudales Gebäude aus der Zeit Louis XVI, in dem er ein drei Tage dauerndes Einweihungsfest feierte. Seine Feste zählten zu den gesellschaftlichen Höhepunkten der Saison. Sie wurden stets unter ein Motto gestellt und dementsprechend aufwendig dekoriert, in Szene gesetzt - die Gäste mußten in Kostümen erscheinen.

Für die "Fête de Bacchus" verkleideten sich seine Gäste als Götter, Najaden und Satyren; empfangen wurden sie von Nymphen mit weißen Schleiern und Bacchantinnen, die den Champagner in Hörnern kredenzten. Prominente Gäste wie Isadora Duncan trugen zur Popularität solcher Feste bei (309).

Legendär wurde sein Fest der "1002. Nacht", das 1911 zu Ehren von Léon Bakst zelebriert wurde und deutlich dem Ballett "Schéhérazade" die Reverenz erweist. Poiret scheute weder Kosten noch Mühe, um aus dem Fest ein perfekt inszeniertes Ereignis zu machen. Der Maler Raoul Dufy wurde mit der Ausstattung beauftragt. Er bezog sogar die Kieselsteine der Gartenwege mit ein, indem er sie in den Farben des Regenbogens à la Bakst in "bunte Traumteppiche" (310) verwandelte.

Jeder der dreihundert geladenen Gäste erschien in einem orientalischen Gewand (Abb. 150).

"Sie erschienen in persischen Gewändern, der Farbenreichtum seltener golddurchwirkter Brokate rivalisierte mit dem Glanz der Juwelen. In den Salons sprühten Fontainen in irisierendem Licht, in dem Bassin des verzauberten Gartens leuchteten orangefarbene Fische, in den Ästen hockten possierliche Affchen und bunte Papageien, und über den Rasen stolzierten rosafarbene Ibis. Aus den Bosketten klingt gedämpfte Musik der Gitarren, Flöten und Zimbeln, vermischt sich mit zärtlichem Liebesgeflüster und dem Gesang seltsamer Vögel. Entlang der Terrasse steht eine Gruppe von Negern mit smaragdgrünen, violetten und granatfarbenen Lendenschürzen, unbewegliche Statuen aus Ebenholz. Zwanzig schwarze Sklavinnen, fremdländische Ballerinnen mit nackten Brüsten entzünden in Räuchergefäßen wohlriechende Essenzen. Im Farbreigen bengalischer Feuer tanzen die Trouhanowa und Regina Badet, der Schauspieler Max erzählt Märchen aus Tausendundelner Nacht, der Maler Fauconnet brilliert als Fakir mit Zauberkunststücken und Indische Köche bereiten die kulinarischen Genüsse. Durch eine Wolke hauchdünner Schleier schimmert der nackte braune Körper einer Tänzerin, Symbol dieser schönheitstrunkenen Nacht. (311)

Wieder einmal, wie bei der Wiener Werkstätte, heißen die Stationen, die eine Modewelle auslösen, das Theater (Ausstattungen von Bakst), rauschende Feste (die dem Theater nachelfern, aber mit dem Unterschied, daß die Zuschauer zu Teilnehmenden werden) und schließlich die Kleidermode, die Haute Couture.

Polret nahm gerne für sich in Anspruch, der Initiator der orientalischen Welle gewesen zu sein. Tatsächlich stellt er z.B. als Alternative zu den ausladenden Wagenradhüten der vornehmen Dame den Turban vor, und zwar ein Jahr bevor die Ballets Russes zum erstenmal in Paris gastierten und schlagartig die Orient-Mode popularisierten. Wochenlang hatte Polret im Londoner Victoria- und-Albert-Museum verbracht, um dort vor originalen persischen Buchmalerelen Kostüme, Turbane und Schmuck zu studieren und diese Anregungen zu einem neuen Modestil zu verarbeiten (312). Er besaß selber als Liebhaber und

Sammler persische Miniaturen und zu seiner Bibliothek gehörten umfangreiche Kostümwerke des Orients. Die Quellen der Inspiration sind also für den Couturier dieselben wie für die bildenden Künstler der Zeit. Polrets orientalische Modesammlung fand allerdings erst in dem Moment reißenden Absatz (der im Spitzenjahr 75.000 Goldmark pro Tag Umsatz machte) (313), als die Ballets Russes auftraten und sozusagen Werbung für diese Mode machten. Das Theater half hier eindeutig, einen Stil zu verbreiten und spornte selbsterst durch die theatrale Visionen Polret zu Höchstleistungen in der Couture an.

Es ist selbstverständlich, daß die persischen Phantasien eines Bakst in der Mode gemäßigt ausfallen: Der Turban als Kopfbedeckung und als festlicher Abendschmuck wird eingeführt; die Haremshose oder auch Hosenkleid genannt (Abb. 151); die extravagante Lampenschirmtunika (Abb. 152), die durch einen Reifen im Saum die glockig vom Körper abstehende Form erhielt; vor allem fanden Eingang in die Mode die edlen Materialien, der welche Kashmere, schimmernde Seiden- und Satinstoffe, schwere Brokate und Pelze von ausgesuchter Schönheit. Diese weichen Stoffe garantierten die fließende Linie, die Polret modifiziert vom Jugendstilkleid übernahm. Seine Haute Couture setzte das Reformkleid, mit dem die Künstler schon seit Jahren experimentiert hatten, das aber von der Gesellschaft nie akzeptiert worden war, durch.

Die Künstlerkleider von van de Velde, Muthesius und Behrens entstanden unter der Prämisse der Natürlichkeit und hatten moralische Vorstellungen zum Leitmotiv, die die Frau nicht als raffiniert verführerisches Modepüppchen sehen wollten. Die Reformkünstler strebten deswegen danach, eine *T r a c h t* zu entwickeln (zu deren Kriterium gehört, daß sie die absolute, endgültig gefundene und deswegen unveränderbare Form darstellt)

und waren mit diesem Anliegen grundsätzlich modefeindlich eingestellt. Ihre Kleider wirkten entsprechend bieder, sehr vernünftig und ein wenig plump, denn sie verarbeiteten vorzugsweise schwere Samte, die nicht gerade zierlich und grazilös fielen, sondern sperrig, dick und fest wirkten.

Polret brachte dem Reformkleid die modische Eleganz. Er verbannte das alte Schnürkorsett, das die Taille abschnürte und eine künstliche Körperlínie formte und ersetzte es durch einen Hüfthalter und den Soutíngorge, den hautnahen Büstenhalter (314). Es handelt sich demnach nicht um eine radikale Abkehr von den stützenden Dessous, sondern um einen Ersatz, eine Reform der Línie: Er kreiert die neue schlanke Silhouette im Empirestil. Für diese Silhouette verzichtet er konsequent auf die gründerzeitliche Robendekoration aus Stickereien, Posamenten, Spitzen, Perlen, auf das voluminöse Raffén, Drapieren und Anbauschen der Stoffe. Seine Gewänder entsprechen der Prinzeßform, werden leicht unter der Brust gerafft und fallen der Körperform folgend weich und schmiegsam zu Boden (Abb. 153). Sie modellieren natürlich die Figur.

Für das Reformkleid hatte der griechische Stil Pate gestanden mit seinen Stützpunkten des Gewandes an den Schultern. Die Griechen kannten auch bereits den Büstenhalter, das Strophion, ein ledernes Brustband. Die ästhetische Línie von Polret war allerdings historisch mehr beeinflußt von dem Empirekleid, dem Chemise (Abb. 154). Dieses transparente Flatterkleid, das die Merveilleuse trug, vom Gedankengut der französischen Revolution beflügelt, sollte die Botschaft der Befreiung in der Sprache des Kleides darstellen. Polrets Frauenideal, zu dem diese fließenden Kleider paßten, waren die schlanken, ephebenhaften Wesen, wie Botticelli sie gemalt hatte, Wesen wie dessen Flora, im schleierdünnen blumenbesäten Gewand.

Weil er den Korsettpanzer gegen eine Variante eintauschte, beanspruchte Poiret für sich, ein Vorkämpfer der Emanzipation gewesen zu sein: "It was in the name of Liberty, that brought about my first revolution, my deliberately laying siege to the corset." (315) Die Emanzipation als Leitgedanke für Poirets Couture ist eigentlich nicht denkbar. Unbestritten trug er zur Popularisierung der korsettlosen Kleidung bei, machte das Kleid viel leichter und vergrößerte die Bewegungsfreiheit der Frau. Es gibt aber keinen Hinweis darauf, daß Poiret von medizinischen Gutachten, die vor den gesundheitlichen Schäden der Schnürung warnten und auf die sich die deutschen Reformkünstler expressis verbis beriefen, beeinflusst gewesen wäre. Im Gegenteil: Poiret kreiert Mode, d.h., daß sein Genie darin beruht, die Zeitströmung sensibel zu erspüren oder vorauszuahnen und dazu gehört auch, daß er die Bedeutung der emanzipatorischen Bewegung richtig einschätzte.

In Amerika lebte die resolute Amelle Bloomer, die Mitte des 19. Jahrhunderts (1851) mit ihren selbst entworfenen und geschneiderten Bloomer-Hosen (Abb. 155) - einer langen und weiten Pumphose, über der ein kniekurzer weiler Rock getragen wurde - sich in der Öffentlichkeit zeigte. Sie gehörte zu den bespöttelten und damals gescheiterten Pionieren einer vernünftigen Frauenkleidung, die sich gegen die durch Kleidung manifestierte Wertigkeit der Frau als ein kostbar geschmücktes Aushängeschild, als Besitz des Mannes, auflehnte. Im frühen 20. Jahrhundert setzt dann in England und in Frankreich die Frauenbewegung ein, deren Mitglieder "Suffragetten" genannt werden. Sie treten kämpferisch für die politische Gleichberechtigung der Frau ein und machen mit Demonstrationen und Hungerstreiks auf sich aufmerksam.

Zu dem neu entdeckten Selbstbewußtsein der Frau gehört auch ihr entschledenes Auftreten im Sport. Schon lange

vor der Jahrhundertwende existierten Frauensportvereine, in denen hart trainiert wurde (316). Sport war mehr als nur Zeitvertreib für die gelangweilte Society. Beliebte Frauensportarten waren Eislaufen, Bogenschießen, Radfahren und Tennis, aber es wurden auch leichtathletische Wettkämpfe veranstaltet, wie eine deutsch-französische Begegnung in Berlin aus dem Jahr 1904 (317). Je ernsthafter der Sport ausgeübt wurde, um so hinderlicher wurde die schwere Kleidung, die zwar der Mode und moralischen Norm entsprach, aber nicht praktisch war. So erregten sich die Gemüter über die skandalös wehenden Röcke radfahrender Frauen, bis die Röcke durch gewaltige Pluderhosen ersetzt wurden. Schon 1888 bestritten Frauen in Pittsburgh das erste Sechstagerennen in solchen Hosenröcken (318).

In England trugen die Frauen leichte Tenniskostüme ab den 70er Jahren. Die Sportbewegung, wie die der Lebensreform und Körperkultur, setzte die praktische, zweckbetonte Kleidung durch, und einem schöpferischen Menschen wie Polret fiel es nicht schwer, die Anregungen aufzunehmen und in die Polret-Linie zu verwandeln. Aber - um noch einmal auf Polrets angebliche Absicht zurückzukommen, die Emanzipation forcieren zu wollen - seine eigenen Entwürfe sprechen gegen ihn: Schließlich entwirft er die orientalische Mode, die durch laszive Erotik, aufreizende Exotik und Pomp gekennzeichnet ist und die Frau wieder zu einem Objekt der Männerphantasien macht - von der Assoziation Harem-Lustobjekt gar nicht zu sprechen. 1914 stellt er sogar den "Humpelrock" vor, ein Kleid, das sich ganz eng um die Fußgelenke schließt, so daß die Frau nur stehen kann oder "humpeln" und sich sogar der Tortur aussetzen soll (damit durch unbedacht große Schritte nicht der Saum zerreißt), sich die Knie mit Bandagen zusammenzuwickeln. Der "Humpelrock" ist die zynische Inversion der Idee der Freiheit.

Mehr Beachtung als den neuen Schnittmodellen kam den verwegenen Farbakkorden zu, die Polret den Titel "fauve of fashion" (319) einbrachten. Seine Palette ähnelte den schrillfarbenen Leinwänden eines Matisse ebenso wie den glühenden satten Farben eines Bakst; beide, Matisse und Bakst, waren die herausragenden Koloristen ihrer Zeit und beide waren mit Polret befreundet.

Polret liebte die kräftigen Farben und kühnen Kombinationen: "Neben einem kühlen Meergrün steht ein strahlendes Orange, zu Olive ein reines Zinnoberrot, zu einem dunklen Grüngrau ein scharfes Zitronengelb: Er liebt die brennende Tiefe des Scharlach, ein sattes Violett und Königsblau, in dem die Leuchtkraft gotischer Glasmalerien lebendig ist." (320)

Es gab kein Zurück mehr zum Lebensgefühl des Art Nouveau; zu Kleidern, die auf bunte Farbkontraste verzichteten, die nur tonige Modulationen und Abschattierungen zuließen; zu den perlmuttschimmernden, irisierend flimmerigen Roben, die mit ihrer opalisierenden Morbidität kokettierten. Polret war der "Wolf im Schäferldyll" der Jugendstilfarbe:

"Les nuances "culisse de nymphe", les lilas, les mauves en pamolson, les hortensias bleu tendre, les nils, les mails, les paille, tout ce qui était doux, délaré et fade était en honneur. Je jetai dans cette bergerie quelques loups solides: les rouges, les verts, les violets, les bleu-de-roi firent chanter tout le reste." (321)

5.2.2 Der künstlerisch ambitionierte Polret

Polret, der die Bezeichnung "Schnelder" als tödliche Beleidigung empfand (322), sah in der Couture mehr als nur Mode - sie war für ihn Kunst. Er selbst verstand

sich als Künstler und umgab sich mit Künstlern. In seinem Atelier arbeiteten als Assistenten und Designer Benito, Boussingault, Dufy, Erté, Fauconnet, Iribe, Lepape und Vlaminck.

Paul Iribe illustrierte 1908 Polrets Modejournal "Les robes de Paul Polret racontées par Paul Iribe", das in exklusiv geringer Auflage an 250 ausgewählte Kunden der upper class" versandt wurde (323). Das bibliophile Bändchen wurde wegen der Qualität der Graphik, der eleganten Mode (Abb. 156) und der kostbaren Ausstattung enthusiastisch gelobt. Die Blätter hatten den Charakter von Original-Graphiken, da Iribe das pochoir-Verfahren angewandt hatte, bei dem die Farbe von Hand auf die Schwarz-Weiß-Reproduktion aufgetragen wird. Drei Jahre später (1911) folgte ein zweiter Band, "Les choses de Paul Polret", den der junge Maler George Lepape illustrierte (Abb. 157). Die Abbildung zeigt eine Graphik Lepapes, in der er die drei Modelle in eine Theaterloge komponierte. Im Hintergrund angedeutet erkennt man die Bühne und eine Ballettszene. Dadurch stellte Lepape den Bezug der Polret-Mode zu den Kostümen der Ballets Russes her. Lepape arbeitete bereits seit 1909 für Polret und wurde zum führenden Modedesigner von Paris. Von 1912-1915 war er Herausgeber der Modezeitschrift "Gazette du Bon Ton" und später der amerikanischen "Vogue". Sein Polret-Band sollte den von Iribe noch übertrumpfen. Geschult an persischer Buchmalerei erhöhte Lepape seine Illustrationen mit Gold und Silber und wurde damit den orientalischen Kreationen Polrets gerecht. Das Modedesign ist auf dem Gipfel der Prachtentfaltung.

Gemeinsam mit dem Maler Raoul Dufy entwickelt Polret ein völlig neues Textildesign. 1911 eröffnet er eine Experimentierwerkstätte, in der Dufy seine Textilentwürfe

als Drucke ausprobierte. Seiden, Satin und Samt werden auf diese Weise neu gemustert. Der Stoffdruck, der bislang als unfeln galt und nur auf Leinen und Kattun üblich war, zog ein in die Haute Couture (Abb. 158). Damit eröffnet sich dem Textilmuster ein ungeahnter Freiraum, der auch von der Wiener Werkstätte experimentell erobert wurde.

"Nous avions les mêmes tendances en décoration. Son génie spontané et ardent avait éclaboussé de fleurs les panneaux verts des portes ... Nous rêvions de rideaux éclatants et de robes décorées dans le goût de Botticelli." (324)

Seinem Stil entspricht der flache Ornamentdruck, der es erübrigt, Stoffe zu applizieren oder zu besticken, um Muster zu erzeugen. Er schätzt die großzügigen floralen Muster, die zu bunten Flächen vereinfacht werden und zur Grundfarbe des Stoffes stark kontrastieren. Seine Muster entstehen nach dem koloristischen Prinzip, im Gegensatz zu denen der Wiener Werkstätte, die meist abstrakt-geometrisch sind und streng wirken.

Polrets Interesse am Textildesign und an neuen Ideen bringt ihn in Kontakt zu der Wiener Werkstätte. 1911 hatte er die Kunstgewerbeausstellung in Rom besucht und war fasziniert vom Wiener Pavillon, von Josef Hoffmann und Gustav Klimt (325). Daraufhin besucht er die Wiener Werkstätte in Wien, setzt sich mit ihrer Art von Design auseinander und kaufte Stoffe aus der Produktion ein. Im folgenden Jahr besucht er in Brüssel das Palais Stoclet, dessen Architektur ihn tief beeindruckt haben muß, denn er beauftragt Josef Hoffmann, ein ähnliches Haus für ihn in Paris zu erbauen – ein Projekt, das allerdings nicht realisiert wurde (326).

Zwischen den avantgardistischen Ateliers Europas herrschte ein reger Austausch. Polret ließ sich nicht nur vom

Stil der Wiener Werkstätte inspirieren und warb einige ihrer Designer nach Paris ab, sondern seine elegante Reformkleidlinie war in Wien Ausgangspunkt für das Mode-Design unter Wimmer-Wisgrill. Der Maler Otto Lendack hatte einige Zeit in Polrets Atelier gearbeitet, bevor er 1911 zu der Wiener Werkstätte überwechselte.

Eine andere nachweisbare Verbindung bestand zwischen Welmar und Paris (327). Noch vor 1910 wollte Polret seine Arbeitsräume von Henry van de Velde ausstatten lassen. Anlässlich eines Paris-Aufenthaltes bei Polret vermittelt van de Velde Textilentwürfe einer seiner Mitarbeiterinnen an der Welmarer Kunstgewerbeschule. Sie heißt Erica von Scheel und führte ihre Arbeiten in Batik-Technik aus. Diese Technik und die ungewöhnlichen Motive entstanden unter dem Einfluß der javanischen Arbeiten ihres Bekannten Jan Thorn-Prikker. Polret ist begeistert gewesen und engagierte Frau von Scheel als seine Mitarbeiterin nach Paris.

Überall entdeckte Polret das Neue und griff Anregungen erfolgreich auf. Dabei wagte er sich aus seiner Domäne Mode auch an die Gestaltung von Theaterkostümen.

Diese Affinität von Mode und Theaterkostüm liegt nahe, weil sich beide Gebiete mit der Kleidung und dem Menschen beschäftigen. Auch Léon Bakst arbeitete einige Jahre (1912-15) als Modedesigner für die Pariser Häuser Worth und Paquin und entwarf die Garderobe der Marchesa Louisa Casati, verrückt-phantastische Balltoiletten, extravagante Lampenschirmtuniken und transparente Gold-Pyjamas.

Polret hatte schon in seiner frühesten Jugend seine Theater-Leidenschaft entdeckt und spielte auch selbst Theater. Sogar später noch, als er als Couturier bereits international renommiert war, trat er mit Colette in dem Kammerstück "La Vagabonde" in Paris auf (328). Seine aus-

gedehnten Reisen hatten ihn mit dem Theater der Weltstädte bekannt gemacht; er war von Max Reinhardt begelstert. Lange bevor er selber für die Bühne tätig wurde, studierte er die Theaterkostüme der Stars der französischen Bühne. Für Sarah Bernhardt und die Réjane schuf er seine ersten Kostüme (Abb. 159/160). Auf dem Foto trägt die Bernhardt zwei Polret-Kostüme der L'Aiglon-Inszenierung von 1900. Damals stand Polret noch am Anfang seiner Karriere und es war wichtig für seine Reputation, einen vielbeachteten Schauspieler gewinnen zu können, für dessen Bühnengarderobe verantwortlich zu sein. Denn mit dem Star wurde auch der Modeschöpfer bekannt. Waren für die Kostüme der Bernhardt vor allem die Modehäuser Doucet und Worth verantwortlich, so wurde Polret mit der Réjane populär. Er statete für sie das Schauspiel "Zaza" aus.

Nicht zufällig feiert Polret seine größten Erfolge als Theaterausstatter mit Stücken, die orientalistisch-persische Atmosphäre vermitteln wollen: "Nebukadnezar, König von Babylon" (1910/11) für das "Théâtre des Arts" des Jaques Roché; "Minaret" (1913) und "Aphrodite" (1914) für das "Théâtre de la Renaissance" und die Operette "Agfar" für ein Londoner Theater, an dem sie drei Jahre lang ohne Unterbrechung auf dem Spielplan stand.

"Nebukadnezar" wird zur ersten abendfüllenden Theaterarbeit. Gemeinsam mit Dunoyer de Segonzac studierte er im Louvre sumerische Kunst und entscheidet sich für den Farbklang Weiß-Gold und Grün, um die babylonische Atmosphäre zu versinnbildlichen (329). Den Auftrag für die Kostüme zu "Le Minaret" erhielt er vom Leiter des Renaissance-Theaters, Cora Laparcerie, weil diese vom orientalistischen Fest der 1002. Nacht zutiefst beeindruckt gewesen war (330). Als Mitarbeiter gewinnt Polret den jungen russischen Designer Erté und seinen Assistenten Zamora. Beide wurden später bedeutende Aus-

statter von Revuen und Varleté-Spektakeln.

Sorgfältig wählt Polret für Jeden Akt eine bestimmte Farbe aus, die die Stimmung suggerieren soll: ein Blau-Grün-Akkord bestimmt den ersten Akt; Rot-Violett, erhöht mit wenig Schwarz und Gold den zweiten Akt, und da er der Ansicht war, eine Steigerung mit Hilfe der Farbe sei nicht mehr möglich, reduzierte er den dritten Akt auf eine Schwarz-Weiß-Komposition, die er mit Perlen und Diamanten zu der kostbar-geheimnisvoll funkelnden Sphäre verwandelte (331). Er setzt die starken leuchtenden Farben ein wie Bakst, aber er reduziert die Farbigkeit auf einen bestimmenden Akkord. In dieser Selbstbeschränkung folgt er den Tendenzen der modernen Bühnenausstattung, von Behrens über Craig, Roller zu Stern, die den künstlerischen Wert der Ausstattung in der Reduzierung der Farbe sahen, in der Möglichkeit, durch Farbeinsatz Stimmungen zu provozieren, auszudrücken und nicht abzubilden. Die Zurücknahme des letzten Akte auf Schwarz-Weiß und glänzende Edelmetalle kommt der Wiener Ästhetik nahe, wie sie Polret an Klimt bewunderte und selbstbewußt stellt er fest: "Vous rappelez vous les arbres rouge et les fleurs violettes, où nous nous étions permis des rehauts d'or et des faches noires?" (332)

Die "Minaret"-Kostüme, die er für Cora Laparcerie und Mata Hari entwirft (Abb. 161-162) sind elegante Variationen des orientalischen Themas. Cora Laparcerie trägt einen perlenverzierten Turban zur Lampenschirmtunika und Haremshose. Das Kostüm ist tief decolletiert. Das zarte Stoffgewebe wurde mit Theaterglimmer bestickt und wirkt sehr fein, elegant. Der Stil des Kostüms ist identisch mit der Festrobe, die Madame Polret 1911 anlässlich des Festes von 1002. Nacht trug (Abb. 150). Polret entwickelte also nichts Neues, sondern übertrug die modischen Elemente, mit denen er ständig arbeitete, auf

das Kostüm. Und das Bühnenkostüm wiederum wirkte so anregend auf das weibliche Publikum, daß man es unbedingt kopiert haben wollte für den "täglichen" Gebrauch. Die "Gazette du Bon Ton" bemerkt schon 1914: "Letztes Jahr schienen uns die Kostüme von "Minaret" einzig dazu geschaffen, Sultane und orientalische TänzerInnen zu kleiden, heute schon sind sie die Toiletten der Gesellschaft geworden." (333)

Die Wechselbeziehungen zwischen Mode und Kostüm, zwischen Fest, Theater und Leben sind ausgesprochen rege und innovativ. Das Theater weckt die Träume und gibt der Phantasie Nahrung, bis man das auf der Bühne vermittelte Lebensgefühl auch in den Alltag tragen will, ein wenig weiterspielen zwischen persischer Odaliske und Jugendstilfee. Ein Versuch, Tagträumereien zu erhalten, sich mittels der theatral gewordenen Mode in ewige Feststimmung zu versetzen, dem Alltag zu entziehen, indem man in Luxus und Phantasie flieht. (Der modische Exzeß - die Fluchten - spielen sich vor dem gesellschaftspolitischen Hintergrund des drohenden ersten Weltkriegs ab.)

Polret liebte das Theater, so wie er auch mit Verve sein Leben zu inszenieren verstand und großartige Feste veranstaltete. Seine Persönlichkeit war von einer tiefen Ambivalenz geprägt: Auf der einen Seite erspürt er das Neue in der Mode, wird schlichter und praktischer und eleganter als seine Konkurrenten und eröffnet eine neue Epoche der Modegeschichte. Dem steht sein privater äußerst aufwendiger Lebensstil entgegen. Geliebt ist er zutiefst im Fin de siècle verhaftet und bejahet bedingungslos die Gesellschaft (von der er schließlich lebt), die letztlich den Weltkrieg heraufbeschwört. Nach dem Krieg wird alles anders sein, Polret ein Ge-

scheiterter an den veränderten Verhältnissen, der ebensowenig wie Bakst der Gesellschaft nach 1918 künstlerisch noch etwas zu geben hat.

Sein Vorbild der Verschwendung und Prachtentfaltung regte allerdings die ganz großen Pariser Ausstattungsrevuen an, zu ihren triumphalen Shows. Polret selbst hatte Kostüme für Revuen entworfen, noch bevor er an Theaterausstattungen dachte. Seine Vorliebe galt den chorus girls der Folies-Bergère, einer Gruppe von Tänzern, deren Wirkung im Plural lag, die man wie Muster, wie Ornamente behandeln konnte. Es waren ausschließlich kurze Sequenzen, einzelne unzusammenhängende Szenen, für die sich Polret die Kostüme erdachte; sie mußten im Augenblick maximal wirken - wie der "Aha"-Effekt beim Feuerwerk - weil die Szene so schnell wieder verschwand, aber doch einen lebhaften Eindruck hinterlassen sollte. Dafür erdachte er sich die Tänzer als reizende Kunst-Objekte, die in einem Antiquitätenladen stehen (334) (von der Idee her den "lebenden Plastiken" ähnlich, Menschen als Objekte verkleidet). Für eine andere Szene, "Parfum de l'Harlekin", entwirft er Kostüme, die kleine Flacons darstellen sollen in bezaubernden Verpackungen. In einer Szene, in der es um Kartenspiele geht, "Jeux de Tissus" (Abb. 163), wurden die Tänzer als Spielkarten kostümiert. Es sind dies witzige Verkleidungen, sie sollen reizend und niedlich wirken und das Revue-Publikum amüsieren; Kostüme, die mit einem Feuerwerk von Einfällen immer neu faszinieren - und das ist eine ungeheuer schwierige Aufgabe bei einem Genre, das ausschließlich durch die optischen Einfälle unterhält. Derartige spektakuläre Einfälle tauchen Jahre später in den Cocteau-Balletten auf ("Les Mariés"/"Les Boeuf") oder bei den Dada-Solreen. Erst nach dem Krieg entdeckt das Theater die phantasievollen Mittel der Spielvarianten für sich, die schon lan-

ge im Varleté und in den Revuen zur Routine gehörten.

Die Kostüme von Polret, seiner Mitarbeiter Erté und Zamora, und die Ausstattungen des Léon Bakst beeinflussen in starkem Maße die europäischen Revue-Theater und von dort aus die Broadway-Musicals und den Glamour Hollywoods.

6. DAS THEATER UND DIE MODE

Die Beziehungen zwischen dem Theater und der Mode sind vielschichtig und eng miteinander verknüpft. Ist doch das Theater der Spiegel der Gesellschaft, werden dort aktuelle Geistesströmungen reflektiert, modische Einflüsse aufgenommen und umgesetzt zu Bildern und Zeichen, die aus dem Konsensus der Zeitgenossenschaft von Publikum und Theater dechiffriert werden können.

Theater und Mode kommen durch das Bühnenkostüm zusammen. Schon an dieser Stelle muß vermerkt werden, daß das Theater keine Mode kreieren kann, weil die Voraussetzungen der Produktion grundsätzlich verschieden sind von denen der Haute Couture. Das Theater hilft aber sehr wohl dabei, eine Mode zu lancieren und in gewisser Weise das modische Verhalten zu beeinflussen.

Couturiers waren oft genug als Kostümbildner tätig und vice versa, und es war selbstverständlich, daß sich der modische Stil des Designers im Kostüm niederschlug. Ging es darum, Gesellschaftsstücke auszustatten (wie heute im Boulevardtheater) mit aktueller Mode, so läßt sich im engen Sinn gar nicht von einem Bühnenkostüm sprechen, weil die Tagesmode unverändert für die Bühne übernommen wurde.

Die Haute Couture selbst arbeitet in vielen Bereichen mit theatralen Darstellungsformen. Das beginnt damit, daß sie den Menschen, das Mannequin, als Träger der modischen Botschaft einsetzt, wie der Regisseur seinen Revue-Star. Die Mode präsentiert sich in aufwendig inszenierten Shows, in perfekt ausgefeilten Auftritten der Mannequins; die Anlage des Raumes vom Laufsteg zum Hintergrundprosekt, von dem aus beidseitig die Auf-

tritte erfolgen, unterstützt den Show-Charakter; die Choreographie, nach der die Modelle - solo oder in Gruppen - über den Laufsteg tänzeln, hüpfen (wenn Fröhlichkeit und Jugendlichkeit gezeigt werden soll) oder schreiten (wenn die mehr selbstbewußt-elegante Mode dargestellt wird), den Rhythmus, die Dynamik sind perfekt mit der Musik und dem Licht koordiniert. Jede Modenschau folgt einem präzise hierarchischen Ablauf, in dem man meist mit der Vorstellung der neuen Freizeit- und Sportmode beginnt, dann zur Abend- und Cocktailmode übergeht und im glänzenden Finale die Kollektion Brautkleider vorführt. Der Pomp und Glamour der Shows erinnert an die Hollywood-Revuen, an die effektvollen Auftritte der Stars auf den endlos langen Treppen - und es ist nicht nur der Pomp, sondern auch die atemberaubende Geschwindigkeit der Show, deren Bilderflut dem Publikum keine Chance gibt, zur Ruhe/Nachdenken zu kommen.

Zum Abschluß einer jeden Modenschau zeigt sich der Schöpfer der Kollektion auf dem Laufsteg, umjubelt vom Publikum und seinen Mannequins. Nicht anders endet die Theaterpremiere, wenn der Regisseur, der Autor etc. sich auf der Bühne dem Publikum stellen.

Der Vergleich mit dem Theater wird auch bei der Mode selbst durchgehalten, denn was in den Trendsetter-Shows vorgestellt wird, überschreitet oft die Grenzen des Tragbaren. Die traumhaft schönen, bizarr phantastischen Schöpfungen der historischen Elsa Schiaparelli, eines Claude Montana oder Kenzo sprühen von ausgefallenen Einfällen und wirken höchst theatral in ihrer Art, Frauen zu Märchenfeen, exotischen Schimären und "Kunstobjekten" zu verwandeln. Mit diesen exzentrischen Modellen wird jeder Schau Glanz verliehen, bekommt sie ihre festliche Note, das Besondere, denn es geht nicht

mehr um Haute Couture, nicht darum, nachahmenswerte Vorbilder zu konzipieren, sondern darum, ungehemmt phantasieren zu können, das Unmögliche zu verwirklichen, indem man die Grenzen seines Metiers sprengt und sich im Freiraum, den das Theatrale eröffnet, verwirklicht.

Das, was einmal Mode werden soll, braucht notwendig - um überhaupt modisch existent werden zu können - die Öffentlichkeit, braucht das Forum, auf dem es gesehen wird, um Nachahmer zu finden. Es gibt die vielfältigsten Methoden der Popularisierung: durch Modegraphik, Modephotographie, zu deren Pionieren Madame d'Ora gehört, Bresson, Cecil Beaton, Cartier, Lipnitski und Man Ray; durch Modemagazine, durch Film, Fernsehen, Theater und neuerdings auch Video.

Ein wichtiger Faktor im 19. Jahrhundert für die Verbreitung von Mode war der Modejournalismus und die literarische Beschreibung der Mode. Man denke nur an die subtilen Beschreibungen eines Balzac, der die raffinierten Toiletten der Pariser Damenwelt nachvollzog; oder an Flauberts ausführliche Beschreibung des Hochzeitskleides der Emma Bovary; an Marcel Proust, der den eleganten Lebensstil der Madame Swann aus der "Suche nach der verlorenen Zeit" in der Beschreibung ihrer seltene Roben zum Ausdruck brachte. Gleichzeitig beschäftigten sich Schriftsteller wie die Brüder Goncourt oder Balzac in essayistischer Weise mit der Mode. Stéphane Mallarmé gibt 1874 (nur acht Ausgaben lang) eine Modeweilschrift heraus, "La Dernière Mode" (335), für die er alle Texte selber schreibt und als Moderedakteur Poésie in Journalismus umsetzt:

"Mallarmé besucht als Reporter die Pferderennen
Im Bois de Boulogne, er sitzt im Theater, er sucht

die Schneiderateliers auf, er stellt sich vor die Ladenfenster der Modebazare, er nimmt an den Maskenredouten teil und sucht berühmte Hochzeiten auf." (336)

Mallarmé sucht, wenn er sich über die neuesten Trends Informieren will, die Plätze auf, an denen sich die Gesellschaft trifft: den Boulevard, die Feste, Jubiläen, Hochzeiten (man erinnert sich an die spektakulären Umzüge in Wien anlässlich der königlichen Silberhochzeit und des Regierungsjubiläums 1908), Theater, Oper und Varieté. Dort zeigt sich die fashionable Gesellschaft im dernier cri; in Wien waren es die Fürstin zu Metternich und Schwarzenberg - in Paris sind es die Prinzessin Edmond de Polignac und die Baronin Alphonse de Rothschild.

Ebenso wichtig wie diese Gruppe waren die großen Demimondänen, die als Prestigeobjekt ihrer wohlhabenden Liebhaber, deren Reichtum präsentierten und sich mit aufsehenerregendem Luxus umgaben: Emilienne d'Alençon, La belle Otero, Cora Pearl, Liane de Pougy. Auch die SchauspielerInnen waren modische Trendsetter: Sarah Bernhardt, Gaby Deslys, Eleonora Duse, Cecile Sorel, Réjane und Charlotte Wolter.

Das Theater wurde für die Modehäuser so interessant, weil es auf der Bühne Ausstattung im heutigen Sinne noch nicht gab und die Intendanten aus Sparsamkeit Verträge abschlossen, in denen festgelegt war, daß jeder Schauspieler seine Bühnengarderobe selber zu finanzieren hatte: "Die Damen müssen laut Vertrag alle Kostüme selbst beschaffen, die Herren wenigstens die moderne Garderobe, die Perücken, Fußbekleidungen, Trikots und den Schmuck." (337) Diese Regelung gilt noch im frühen 20. Jahrhundert, denn 1911 wird aufgrund einer Enquete der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger festgestellt, daß unter den beruflichen Ausgaben der Schau-

spieler die für seine Bühnengarderobe an erster Stelle stehe (338).

Daraus ergibt sich eine Vielzahl neuer Probleme: Die Theater spielten die Dramen vorwiegend im zeitgenössischen Kleid. Für die SchauspielerIn bedeutete das, stets nach "neuestem Schnitte, aus guten Stoffen mit reichen Besätzen, Spitzen und Garnierung" (339) gekleidet zu sein. In dem einfachsten Lustspiel wurden bereits vier verschiedene Kostüme vorausgesetzt; diese Zahl der Kostümwechsel erhöhte sich natürlich, wenn die DarstellerIn die Rolle einer attraktiven LiebhaberIn spielte und beim Publikum Wohlgefallen und stetes Interesse erwecken wollte.

Da die Stücke außerdem kurze Laufzeiten hatten und durchschnittlich erst eine Woche vor der Premiere besetzt und ausgeteilt wurden (340), setzte Hektik ein; die neuesten modischen Details wurden oft in Heimarbeit an das alte Kleid genäht, wurde verändert, mit Schärpen und Schleifen modernisiert und wurde es zur Prestigefrage der einzelnen SchauspielerIn, welche Toilette sie sich noch leisten konnte; wie sie mit geringen Mitteln maximale Wirkung erzielen könnte. Für die reich verheiratete Charlotte Wolter war es kein Problem, modisch auf der Bühne zu brillieren. Ihr Gatte, Graf O'Sullivan, kaufte die Luxusmodelle und ließ ihr passend dazu den Bühnenschmuck anfertigen (341).

Diejenigen, die schon zu den Stars zählten, wurden in der Kostümfrage kostenlos von den Haute Couture-Häusern beraten. Ihnen wurden die Modelle auf den Leib geschneidert unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß die SchauspielerIn sich mit dem Kleid für Magazine fotografieren ließ. So wurden die SchauspielerInnen im Grunde zu Mannequins der führenden Modehäuser, die Bühne zum Laufsteg.

"Doucet, selbst ein Grandseigneur von vornehmer Eleganz,

war der Créateur für die attraktive Frau; in seinem Haus fehlte keine der großen Demimondänen und Schauspielerinnen. Als großer Freund des Theaters schuf er unzählige Kostüme vor allem für die mit ihm befreundete Réjane und für Sarah Bernhardt." (342) Das Modehaus Worth arbeitete auch für die Bernhardt und für Eleonora Duse. Auch Poiret kostümierte diese Schauspielerinnen und außerdem arbeitete er für Ida Rubinstein und die Mistinguett. Das Haus Paquin wagte sich mit moderner sportlicher Mode auf die Bühne, als es 1915 für die Ballets Russes "Jeux" ausstattete, eine Tanzpantomime mit Nijinsky, die den modernen Menschen, der Tennis spielte, auf die Bühne stellte. Coco Chanel zeigt ihre eigenwillig sachlich betonte unkomplizierte Nachkriegsmode 1922 in einer "Antigone"-Inszenierung von Cocteau und in der Ausstattung des "Train Bleu" für die Ballets Russes im Jahre 1924.

Die Bühne als Modeforum wurde auch von der Wiener Werkstätte erkannt und ausgeschöpft. Ihre Modeabteilung hatte sich gerade etabliert, als sie (seit 1910) für Wiener und Budapester Bühnen die Kostüme entwarf, was ihrem Renommee außerordentlich gut tat:

"Besonderes Aufsehen erregten die Arbeiten für die berühmte Schauspielerin Sari Fedak vom Budapester Theater. Bedingt durch die Popularität der Schauspielerin und die spektakulären Umstände, unter denen das Stück aufgeführt wurde (... mehrmals verboten), wurde die Arbeit der Wiener Werkstätte in vielen Zeitungen und Modejournalen publiziert." (343)

Wie es beim Boulevardtheater heute noch üblich ist, wurde schon damals der Name des Modehauses (Wiener Werkstätte) im Programmheft genannt, sozusagen als Werbung und Kundeninformation.

Dadurch, daß die modische Eleganz den Bühnenerfolg garantierte und Couturiers für die Bühnengarderobe zustän-

dig waren, kam es nicht selten zum Konkurrenzkampf der SchauspielerInnen untereinander, die eine trachtete danach, die andere mit ihrem Kostüm zu übertrumpfen, wie es Carl Hagemann beklagt (344).

"Sehr häufig kleidet sich die SchauspielerIn für ihre Rolle zu elegant, zu auffallend. Sie ist eben geneigt, alles so zu machen, wie es der Dichter, der Regisseur vorschreibt, nur nicht in der Kleidung, die allemal so ausgeführt wird, wie sie selbst, die Mode und ihr Schneider es will."

Gegen diese dem ernsthaften Theater schadenden Praktiken verwahrt sich als einer der ersten Otto Brahm. Als Vorkämpfer des naturalistischen Theaters schafft er den Toilettenluxus ab und bringt den künstlerischen Qualitätsanspruch mit, bei dem es nicht um die Attraktivität des Stars geht, sondern um die Echtheit der Aussage, des Milleus. Er bereitet damit den Boden vor für die folgenden Theaterexperimente, die sich mit einer grundlegenden Reform der Ausstattung befassen.

Die Couturiers und die Künstler haben die Bühne als geschmacksbildendes Medium erkannt und benutzt. Als die Reformkünstler Fuchs und Behrens 1901 in Darmstadt ihre beinahe sektiererischen Ideen auf dem Theater vorstellten, erschienen ihre Anhänger und Gäste schon in den "neuen, künstlerischen Kleidern von seltener Schönheit" (345).

Alfred Roller will das, was er in der Mode als falsch, als unechte historistische Attrappen-Elemente erkennt, beseitigen, indem er von der Bühne aus den Geschmack des Publikums beeinflusst durch seine natürlichen und echten Kostüme. Irgendwann vermischen sich natürlich die künstlerischen mit den kommerziellen Absichten (346). Z.B. setzt Polret das in klingende Münze um, was Bakst und die Ballets Russes vormachten. Die Wiener Werkstätte

steht in der Couture-Tradition, wenn sie für das Theater arbeitet, denn sie benutzt es als Forum für die eigenen Produkte, für den neuen ästhetischen Stil (sowohl im eigenen "Cabaret Fledermaus", im "Gartentheater" als auch in den Ausstattungen für andere Bühnen).

Dem Theater um 1900 sind im Bereich der Ausstattung alle Möglichkeiten eröffnet: Es profitiert vom kreativen Modedesign, vom Lebensstil des Poms und der Prachtentfaltung und von den Innovationen, die bildende Künstler durch Bühnen- und Kostümgestaltung anregen.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Reform des Bühnenkostüms im frühen 20. Jahrhundert wird entscheidend von zwei Faktoren bestimmt: auf der einen Seite von dem Theater der Symbolisten, das zum Wegbereiter der Reform wird; auf der anderen Seite von der Entwicklung im europäischen Kunstgewerbe und der damit verbundenen Bewußtseinsveränderung, die von außen auf die Theaterausstattung einwirkt.

Das Theater der Symbolisten, das "Théâtre d'Art" von Paul Fort und Lugné-Poe, experimentiert mit der Stillebühne, mit von Malern gestalteten Hintergrundprospekten und neutralen Vorhängen. Auf dieser Bühne wird die Idee realisiert, nicht die Wirklichkeit nachzuahmen, sondern in der schöpferischen Neugestaltung das Nicht-Sichtbare, Emotionale, die Inneren Welten zum Ausdruck zu bringen. Daraus folgt zwangsläufig die Abwendung von der naturalistischen Ausstattung: Räume werden nur noch angedeutet, derart gestaltet, daß sie die Phantasie und die Assoziationen des einzelnen Zuschauers anregen und ihn unmittelbar in den kreativen Prozeß einbeziehen. Entsprechend neutral sind auch die Bühnenkostüme entworfen. Bevorzugt wird die schlichte Form des Gewandtyps. Das Gewand kann, wie bei Behrens und Olbrich in Darmstadt, kultische Formen aufnehmen, indem es griechische oder liturgische Gewänder assoziieren läßt; oder wie bei den Tanzkleidern des Ausdruckstanzes und bei Craigs Kostümen kann es als bewegungsaktives Element aufgefaßt werden. So wurde es zum idealen Grundtyp, der durch Material, Farbe und Muster beliebig variabel ist und äußerst wirkungsvoll auf der Bühne zur Geltung kommt.

Die Form des Gewandes korrespondiert stilistisch mit der Idee der Stillebühne, weil das Gewand - wie ein gra-

phisch-dekoratives Element - die geraden Falten-Linien der Bühnenvorhänge in sich wiederholt; weil es die arabischenhaften Schwünge, die dynamischen Linien der flächigen Jugendstilgraphik überträgt auf die ungehemmt fließende Gewandfalte, auf das bewegliche Spiel der wandelbaren Form als schmaler Silhouette oder weit ausgreifender Schwunglinie.

Der andere entscheidende Einfluß auf die Kostümgestaltung geht vom Kunstgewerbe aus. Die Aufwertung des Kunsthandwerkes zur Kunst ist die notwendige Voraussetzung für den Neuorientierungsprozeß der Künstler, die nach jahrelanger Abstinenz von sich aus wieder zum Theater drängen.

Den beteiligten Künstlern ging es um Geschmacksverfeinerung, um Ästhetik und Stil, Elemente, die in erster Linie im Optischen ihre Verwirklichung finden. Deswegen schwebt die Ausstattung im Sinne der Wiener Werkstätte, also auch in den Arbeiten von C.O. Czeschka und E. Orlik, in der latenten Gefahr, selbstverliebt in ornamentaler Dekoration zu erstarren: in der Absicht, das "Schöne" zu wollen, die Aussage zu vernachlässigen, das Lebendige zu verlieren. Adolf Loos formuliert dieses Phänomen prägnant:

"Schildert einmal, wie sich geburt und tod, wie sich die schmerzesschreie eines verunglückten sohnes, das todesröcheln einer sterbenden Mutter, die letzten gedanken einer tochter, die in den tod gehen will, in einem Olbrichschen schlafzimmer abspielen und sich ausnehmen." (347)

Jeder gelehrte Theaterbesucher weiß, daß die von den Schauspielern auf der Bühne getragenen Kleider, Gewänder, Trachten oder Uniformen etwas "bedeuten"; daß sie wichtige Elemente der Bühnenausstattung sind, die durch ihre Verweilsfunktion zur Charakterisierung der einzelnen Rollenfiguren beitragen. Schon in der Frühzeit der

europäischen Theatergeschichte hat man sich darauf geeinigt, Im Bühnenkostüm ein Zeichen zu sehen, das bestimmte Eigenschaften seines Trägers versinnlicht - etwa die Eitelkeit, die Verschwendungssucht, die Laszivität oder die Pedanterie einer szenischen Figur.

Diese Vereinbarung wird In einigen Bereichen der Theaterpraxis zuweilen einseitig aufgekündigt. Zum Beispiel Im Boulevard-Theater: Die Im Boulevard-Theater auftretenden Schauspieler tragen nicht selten hochmodische und kostspielige Anzüge und Roben, die, streng genommen, nicht als Bühnenkostüm gelten können. Speziell die von den weiblichen Stars getragenen raffinierten Kleider haben hier keine Zeichenfunktion. Sie erhalten Szenenapplaus und als Ersatz für den Kostümbildner fungiert ein renommiertes Modehaus, dem die Direktion Im Programmheft ihren Dank abzustatten pflegt.

Man sieht: Im Boulevard-Theater wird auch heute noch eine ähnliche Form der Werbung praktiziert, die bereits um die Jahrhundertwende In Paris und Wien üblich war, wo die Haute Couturiers die Schauspieler zu Mannequins und Dressmen degradierten. Eine problematische Praxis. Denn wenn sich zumindest ein Teil des Publikums vom Theaterbesuch vor allem Informationen über aktuelle modische Trends verspricht, Ist die Bühne In Gefahr, zum Laufsteg zu degenerieren.

Sogar genuine Bühnenkostüme können, wie Ich gezeigt habe, ähnliche Wirkungen auslösen. Das gilt vor allem für die Schöpfungen des genialen Kostümbildners Leon Bakst, dessen raffinierte Kreationen nicht nur künstlerisch überaus erfolgreich waren, sondern auch modisch Furore machten und für Privatzwecke nachgeschneidert wurden.

Auf erheblich tieferem Niveau ist der Vorgang der Grenzverwischung zwischen szenischer bzw. filmischer Fiktion und empirischer Realität am Beispiel des Publikumsverhaltens während einer Vorstellung der "Rocky-Horror-Picture-Show" (348) nachzuweisen.

Die Besucher dieses "Kultfilms" bestehen zum größten Teil aus "Fans" (= Fanatikern), die sich wie ihre Leinwand-Idole "kostümlern" und die filmischen Vorgänge während der Vorstellung sprechend, singend, tanzend und handelnd reduplizieren. Kaum nötig zu sagen, daß durch diese totale Identifikation die filmische Rampe liquidiert wird. Und dadurch natürlich auch jede Art von kritischer Distanz.

Spätestens seit dem Barock wurden die Schöpfungen der bedeutenden Kostümbildner von der Mode kopiert oder paraphrasiert; und umgekehrt ist die Phantasie der Kostümbildner häufig von den Kollektionen künstlerisch begabter Schneider stimuliert worden. Von diesen wechselseitigen Anleihen und Anregungen dürften sowohl die Bühne als auch das Theater profitiert haben. Für das Theater ist die Kollaboration mit der Mode jedoch nicht ohne Risiko. Denn wenn die Couturiers die Bühne dominieren, wird die Szene zur Modenschau umfunktionierte; was zur Folge hat, daß im Ausstattungs- oder Boulevard-"Theater" keine intratheatrale Kommunikation mehr stattfindet.

Nicht weniger problematisch sind die im zweiten Kapitel dieser Arbeit untersuchten Ambitionen von modefeindlichen bildenden Künstlern, die für einen privaten Kreis Gewänder nach antikem Muster ("Reformkleider") entwarfen. Sie haben in schroffem Widerspruch gegen die Diktatur der Mode ihr Ambiente stilisiert, um nicht zu sagen: theatraalisiert. Denn die Träger dieser "Reformkleider" hatten sich einem zeitlosen klassischen Rollenduktus zu unterwerfen.

Beide Exempel lehren, daß die Aufhebung der Differenz zwischen Kunst und Leben weder der Kunst noch dem Leben nützt. Weshalb es ratsam scheint, die Zeichenqualität des Bühnenkostüms sowohl gegen die Ansprüche der Mode als auch gegen die Ideologische Arroganz der Lebensreformer mit aller Entschiedenheit zu verteidigen.

ANMERKUNGEN

- 1) Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln 1969.
- 2) Feuerbach, In: Georg Fuchs, Schaubühne der Zukunft, Berlin o.J. S. 18.
- 3) F. Komissar2evsky, In: Komissar2evsky/Simonson: Settings and Costumes of the modern stage, Kat. Aus. New York 1977, S. 10.
- 4) W. Schmidt: Theater und bildende Kunst, In: Theater Im Gespräch, München 1963, S. 237.
- 5) Fiedler: Max Reinhardt. Reinbek/Hamburg 1975, S. 27.
- 6) Brauneck, Theater Im 20. Jahrhundert. Reinbek/Hamburg 1982, S. 375.
- 7) A. Kahane, In: Max Reinhardt, 25 Jahre Deutsches Theater, hg. von H. Rothe, S. 18.
- 8) Kahane, Tagebuch des Dramaturgen. Berlin 1928, S. 115 ff.
- 9) ebd., S. 115.
- 10) ebd.
- 11) ebd.
- 12) Brief von Käthe Kruse an C. Nlessen, In: Nlessen, Max Reinhardt und seine Bühnenbildner, Köln 1958, S. 10.
- 13) G. Rudloff-Hille, Theaterdekorationen, In: Helmut Selling (Hg.), Jugendstil, München 1959, S. 389 f.
- 14) Max Reinhardt, In: Kahane, Tagebuch, S. 119.
- 15) Corinth, In: Werner Doede; Die Berliner Sezession, Frankfurt/M 1981, S. 85.
- 16) Liebermann: Die Phantasie in der Malerei, Frankfurt, 1978, S. 49.
- 17) Rudolf Pfefferkorn, Die Berliner Secession, Berlin 1972, S. 36.

- 18) Huysmans, In: Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1978 (237).
- 19) Arthur Symons, ebd., S. 238.
- 20) E. Hüttlinger über den Leonardo-Kult, In: Roger Bauer (Hg.), Fin de siècle, Frankfurt 1977, S. 149 ff.
- 21) Corinth an Graeser, In: Thomas Corinth: Lovis Corinth, Tübingen 1979, S. 74.
- 22) Franz Joseph Janssen; Bühnenbild und bildende Künstler. München 1957. Diss. S. 34.
- 23) s.o. Anm. 21.
- 24) Max Reinhardt an Corinth am 11.1.1903, In: Thomas Corinth, a.a.O., S. 74.
- 25) So beschrieb das "Kleine Journal" den Auftritt der Eysoldt als Salome, In: Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Naturalismus und Impressionismus, Teil 1, Bd. 8, Salzburg 1968, S. 299.
- 26) Hermann Bahr: Kritiken. Eingeleitet von Heinz Kindermann. Wien 1963, S. 232.
In Reinhardts Ensemble arbeitete eine andere SchauspielerIn, die genauso prädestiniert war, Erotik und Geheimnis zu verbinden mit Charme. Sie spielte die Salome in zweiter Besetzung: Tilla Durieux.
- 27) Lovis Corinth: Das graphische Spätwerk, Ausstellung im Rahmen der 7. Berliner Theaterwoche. Bonn/Bad Godesberg 1969, ohne Seitenangabe.
- 28) Ch. Behrend-Corinth: Lovis, München 1958, S. 121.
- 29) ebd., S. 112.
- 30) Corinth an Charlotte Behrend, In: Thomas Corinth, a.a.O., S. 74.
- 31) Brief vom 14.1.1903, ebd., S. 76.
- 32) Brief vom 18.1.1903, ebd.
- 33) Heinz Kindermann berichtet (Theatergeschichte, a.a.O., S. 292 f.), daß das Stück schon 1898 von denselben Schauspielern gespielt wurde im Berliner Sezessions-theater des Martin Zwickel.
- 34) Bahr: Kritiken, a.a.O., S. 235 ff.

- 35) C. Nlessen, a.a.O., S. 11.
- 36) Thomas Corlinth, nach Angaben von Charlotte Behrend-Corlinth, a.a.O., S. 82.
- 37) F.J. Janssen, a.a.O., S. 31.
- 38) H. Bahr, Kritiken, a.a.O., S. 235 ff.
- 39) F.J. Janssen, ebd.
- 40) H. Bahr, Kritiken, ebd.
- 41) Der Gazeschleier wird in der Oper noch heute bevorzugt verwandt, um z.B. Debussy stimmungsvoll, im zarten, die Bildschärfe verwischenden Sfumato spielen zu können; quasi hinter einer vierten Wand.
- 42) F.J. Janssen, ebd.
- 43) F.J. Janssen, ebd., S. 37.
- 44) Hugo von Hofmannsthal, Szenische Vorschriften, in: Gesammelte Werke in 10 Bänden (Dramen II), hg. von B. Schoeller, Frankfurt 1979, S. 240.
- 45) siehe Anm. 44, Hofmannsthal, Szenische Vorschriften, S. 242.
- 46) ebd., S. 189.
- 47) Hofmannsthal, "Elektra", in: Gesammelte Werke, a.a.O., S. 189.
- 48) ebd., S. 219.
- 49) ebd., S. 232.
- 50) ebd., S. 233.
- 51) Leonhard Fledler, a.a.O., S. 40.
- 52) Janssen, a.a.O., S. 38.
- 53) Hans-Jürgen Imlele, Max Slevogt, Karlsruhe 1968, S. 69.
- 54) ebd., S. 66.
- 55) Janssen, a.a.O., S. 45.
- 56) Janssen, a.a.O., S. 59.

- 57) Eduard von Winterstein, Mein Leben und meine Zeit, Bd. 2 (Max Reinhardt), Berlin 1947, S. 160.
- 58) ebd., S. 161.
- 59) Zunächst war als Architekt Henry van de Velde im Gespräch gewesen. Und zwar war er von Harry Graf Kessler vorgeschlagen worden, der mit van de Velde freundschaftlich und beruflich in Weimar verbunden war. Obwohl Reinhardt beeindruckt gewesen sein soll von den Entwürfen und Arbeiten - "Er hält ihre Lösung für das Ei des Kolumbus und empfand die "pathetische" Schönheit der architektonischen Form" (Kessler über Reinhardt im Brief an van de Velde 6.12.05, in: van de Velde, Geschichte meines Lebens, S. 269) - beauftragte er letztlich William Müller mit dem Bau - einen bequemeren Architekten (Krieger, Munch, S. 14).
- 60) Hans Eschke, in: Paret: Die Berliner Secession, Berlin 1981, S. 80.
- 61) Kruse, in: J. Thils, Edvard Munch, Berlin 1934, S.67.
- 62) Janssen, a.a.O., S. 54 f.
- 63) Peter Krieger: Edvard Munch: Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele, Frankfurt 1978, S. 14.
- 64) Krieger, ebd., S. 16.
- 65) Kahane, Tagebuch, a.a.O., S. 153.
- 66) Kahane, in Brief an Munch, 11.7.06, in: Krieger, a.a.O., S. 14.
- 67) Reinhardt an Munch, in: Krieger, a.a.O., S. 17.
- 68) Krieger, a.a.O., S. 20.
- 69) ebd., S. 18.
- 70) Ernst Stern, Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Ost-Berlin 1955, S. 38 f.
- 71) Janssen, a.a.O., S. 57.
- 72) Janssen schreibt in seiner Dissertation, daß Munchs Skizzen zu "Hedda Gabler" unauffindbar seien. Aber Peter Krieger veröffentlichte in seinem Munch-Buch 1978 einige dieser Skizzen, die sich heute im Munch-Museum in Oslo befinden.

- 73) Eysoldt, In: Krieger, a.a.O., S. 28.
- 74) Reinhardt, In: Kahane, Tagebuch, a.a.O., S. 117.
- 75) Winterstein, a.a.O., S. 172.
- 76) Heinz Herald, Max Reinhardt, Hamburg 1953, S. 21.
- 77) Nlessen, a.a.O., S. 12.
- 78) Reinhardt 1916, In: Hugo Fetting (Hg.): Max Reinhardt über Schauspielkunst. Ost-Berlin 1973, S.265.
- 79) ebd.
- 80) Ernst Bergmann, Der Fall Reinhardt oder der künstlerische Bankrott des Deutschen Theaters in Berlin. Berlin 1906, S. 23.
- 81) M. Reinhardt, hg. von Hans Rothe, a.a.O., S. 34.
- 82) Ernst Stern, a.a.O., S. 25.
- 83) "Während ein Walzer, eine Polka, ein Marsch gespielt wurde, zeichnete ich mit Kohle auf einer ... Papierfläche, was die Musik ausdrückte. Der Hauptwitz dabei war, daß das Zeichnen rhythmisch stattfand ... meine Linienführung folgte genau dem Takt der Musik." (Ernst Stern, ebd., S. 24)
- 84) ebd., S. 33.
- 85) Herbert Ihering, Regisseure und Bühnenmaler, Berlin 1921, S. 78.
- 86) Ernst Stern, a.a.O., S. 50.
- 87) ebd., S. 38 f.
- 88) ebd.
- 89) ebd., S. 40.
- 90) ebd., S. 7.
- 91) ebd., S. 8.
- 92) Art and Dance - Images of the modern dialogue 1890 - 1980, Kat. Aus. Boston 1982, S. 14.

- 93) "It is difficult to imagine that Stern was completely ignorant of that Lole Fuller had been doing. From 1893 until 1923, she toured Europe and America attracting audiences ranging from artists to royalty. From the beginning her work was described in detail and with considerable enthusiasm in newspapers and theatrical journals Lole had been "painting with light" for twenty-five years before Ernst Stern made his "completely new discovery". (M. Harris, in: Lole Fuller, Richmond 1979, S. 34)
- 94) Ernst Stern, a.a.O., S. 41.
- 95) ebd., S. 29.
- 96) H. Bahr, in: Kindermann, Max Reinhardts Weltwirkung, Wien 1969, S. 8.
- 97) Adolf Loos, Ins Leere gesprochen, 1887-1900, Innsbruck 1932, S. 116.
- 98) Ernst Stern, a.a.O., S. 29.
- 99) Reinhardt Kloos, Körperbilder, Frankfurt/M. 1980, S. 47.
- 100) ebd.
- 101) ebd., S. 69.
- 102) Ernst Stern, a.a.O., S. 46.
- 103) Franz Kliner, Kleidung, Mode und Mensch, München 1956, S. 24.
- 104) Weiße Westen, Rote Roben, Kat. Aus. Berlin 1983, S. 23 ff.
- 105) Georg Simmel, Mode des 18. Jahrhunderts, München 1971, S. 27.
- 106) ebd., S. 9.
- 107) ebd., S. 7.
- 108) H. Kessler-Aurisch, Mode und Malerei in Wien vom Wiener Kongress bis zum ersten Weltkrieg, Bonn 1983, Diss., S. 138.
- 109) Emil Pirchan, Hans Makart, Wien 1942, S. 81.

- 110) H. Bahr, In: Kindermann, H. Bahr, Graz 1954, S.133.
- 111) M. Braun-Ronsdorf, Modische Eleganz, München 1963, S. 172 f.
- 112) Max von Boehn, Die Mode (1878-1914), München ³1963, Bd. VIII, S. 139.
- 113) Braun-Ronsdorf, a.a.O., S. 172 f.
- 114) ebd.
- 115) Max von Boehn, Die Mode, a.a.O., S. 142.
- 116) Braun-Ronsdorf, a.a.O., S. 172 f.
- 117) R. Hamann/J. Hermand, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart (Gründerzeit), Bd. 1, München 1971, S. 27.
- 118) Erika Thiel, Geschichte des Kostüms, Ost-Berlin 1968, S. 594.
- 119) Diana de Marly, The history of Haute Couture. 1850 - 1950. New York 1980, S. 67.
- 120) Henry van de Velde, Geschichte meines Lebens, hg. von H. Curjel, München 1962, S. 138.
- 121) B. Stamm, Das Reformkleid in Deutschland, Berlin 1976, Diss. S. 51.
- 122) "Wie ein Gärtner, der alle Bäume seines Gartens zu Figuren schneldet, formt man uns in einem Jahr zur Kugel, im nächsten zur Spindel, und dies in desto schnellerem Wechsel, je besser es der Findigkeit des Geschäftsmannes gelingt, seine Neuheit einzuführen." (Anna Muthesius, In: Stamm, ebd., S. 95)
- 123) Van de Velde, In: Stamm, ebd., S. 53.
- 124) Van de Velde (1901), Zum neuen Stil, hg. von H. Curjel, München 1955, S. 83.
- 125) Stamm, a.a.O., S. 54.
- 126) Van de Velde, Zum neuen Stil, a.a.O., S. 94.
- 127) D. Klein, Martin Dülfer, München 1981, S. 16.
- 128) Semper, In: N. Stern, Mode und Kultur, Dresden 1915, S. 56 f.

- 129) Van de Velde, Die künstlerische Hebung der Frauen-tracht, Krefeld 1900, S. 6.
- 130) Die Zeit des ausgesprochenen "Künstlerkleides" ging spätestens 1904 zu Ende. Seine Anregungen wurden von den Reformkleidern aufgefangan, die von emanzipierten Frauen entworfen wurden. Unter diesen Doris Kiese Wetter und Hermine Steffahny, die Berliner Ateliers besaßen; Hedwig Buschmann und Anna Muthesius, die den Begriff "Eigenkleid" dem des "Reformkleides" vorzog. Ihre Definition vom "Eigenkleid" ging von dem selbständigen Nachdenken der Frau über die Bekleidungsfrage aus; das Kleid sollte die körperlichen Vorzüge der Frau heben und die Nachteile kaschieren." (Stamm, a.a.O., S. 96.)
- 131) Wolfgang R. Krabbe, Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform, Göttingen 1974, S. 13.
- 132) Stamm, In: E. Slepmann, Kunst und Alltag um 1900, Lahn-Gießen 1978, S. 126.
- 133) Schultze-Naumburg, Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Leipzig 1901, S. 26.
- 134) ebd., S. 74.
- 135) Krabbe, a.a.O., S. 109.
- 136) ebd.
- 137) Das Schnürkorsett rufe - nach Lahmann - Irreduzible Deformationen des Körpers hervor. "Es kam a) zu anatomischen Verunstaltungen durch Hervorwölbung des Bauches und Einrücken des unteren Brustkorbes. Es kam b) zur Verlagerung der Eingeweide, besonders des Magens, und zur Abschnürung innerer Organe wie der Leber, der Bauchspeicheldrüse, der unteren Lungenteile, der Gebärmutter und des Darms mit all den pathologischen Folgeerscheinungen wie: Magengeschwüre, Gallenleiden, Verdauungsstörungen, leichte Ermüdbarkelt und Menstruationsstörungen. Und es kam c) zu einem Verlust der Rückenstütze, das das Korsett die Elastizität der Wirbelsäule und die volle Funktionsfähigkeit der Rückenmuskulatur beeinträchtigte." (ebd., S. 110)
- 138) Stamm, In: Slepmann, a.a.O., S. 123.
- 139) Schultze-Naumburg, a.a.O., S. 67.

- 140) ebd., S. 64.
- 141) ebd., S. 74.
- 142) ebd., S. 65.
- 143) ebd.
- 144) J. Boehe, Jugendstil Im Theater: Die Darmstädter Künstlerkolonie und Peter Behrens, Wien 1968, Diss. S. 80.
- 145) ebd., S. 2.
- 146) Behrens, In: Boehe, ebd., S. 15.
- 147) ebd., S. 84.
- 148) Das Zeichen, In: A. Koch (Hg.), Ein Dokument deutscher Kunst, Ausstellung Darmstadt 1979, S. 63-67.
- 149) ebd., S. 66.
- 150) Boehe, a.a.O., S. 145.
- 151) ebd., S. 144.
- 152) Diesen Hinwels verdanke ich der Dissertation von Lenz Prütting: Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs. München 1971, S. 439. Prütting interpretiert so den roten Mantel des Prospero, den Fuchsentwurf; es ist wahrscheinlich, daß Behrens, der mit Fuchs eng zusammenarbeitete, auch mit dessen Farbsymbolik vertraut war.
- 153) Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst, Leipzig 1900, S. 23.
- 154) Behrens, In: Boehe, a.a.O., S. 190.
- 155) Peter Behrens und Nürnberg, hg. von P. Schuster, München 1980, S. 199.
- 156) ebd., S. 200.
- 157) ebd.
- 158) Behrens, In: Stamm, a.a.O., S. 77.
- 159) Van de Velde: Hebung der Frauentracht, a.a.O., S. 79.

- 160) ebd., S. 78.
- 161) ebd., S. 79.
- 162) ebd.
- 163) Behrens, In: Stamm, a.a.O., S. 77.
- 164) ebd., S. 189.
- 165) Behrens, Lebensmesse, In: Rheinlande I, 1901, 1
Bad. 4, S. 28-40.
- 166) ebd.
- 167) Boehe, a.a.O., S. 189 f.
- 168) ebd., S. 170.
- 169) ebd., S. 108.
- 170) Ute Vossloh, Kostüm-Entwürfe von Olbrich, In:
Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Darmstadt 7/
1967, S. 53.
- 171) Boehe, a.a.O., S. 110.
- 172) Vossloh, a.a.O., S. 54.
- 173) ebd., S. 56.
- 174) Wilhelm Holzamer, Spiele, Leipzig 1901, S. 1.
- 175) "Ein Dokument deutscher Kunst", Darmstadt 1901-
1976, Kat. Aus. Darmstadt 1976, Bd. 1, S. 27.
- 176) Rainer Zitta, Bühnenkostüm und Mode vom Naturalis-
mus zum Expressionismus, Wien 1961, Diss. S. 24.
- 177) Stamm, a.a.O., S. 78.
- 178) F. Klener, a.a.O., S. 34.
- 179) Georg Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft, Berlin
o.J., S. 64.
- 180) ebd., S. 74.
- 181) Kloos, a.a.O., S. 63.
- 182) ebd., S. 68.
- 182a) W. Krabbe, a.a.O., S. 105.

- 183) Duncan, in: G. Barche, Als der siebte Schleier fiel - Tanz und Gymnastik auf dem Weg zu neuem Körperbewußtsein?, In: Aktfoto, München 1985, S. 304.
- 184) Kloos, a.a.O., S. 42.
- 185) G. Barche, a.a.O., S. 308.
- 186) M. Köhler, Lebensreform durch Körperkultur, In: Aktfoto, a.a.O., S. 290.
- 187) Krabbe, a.a.O., S. 95.
- 188) Köhler, a.a.O., S. 290.
- 189) Altenberg, Ausgewählte Werke in zwei Bänden, Bd. 1, München 1979, S. 36.
- 190) Grotowski, Nacktheit auf dem Theater, In: Theater heute 8/1971, S. 2.
- 191) ebd., S. 3.
- 191a) Wilfried Passow, Die nackte Haut zur Bühne tragen, München 1986, S. 96.
- 192) Klaus Berger, In: Weltkulturen und moderne Kunst, Kat. Aus. München 1972, S. 17.
- 193) Tschudi-Madsen, Jugendstil, München 1967, S. 59.
- 194) Berger, In: Weltkulturen und moderne Kunst, a.a.O., S. 16.
- 195) ebd.
- 196) Hans H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1977, S. 56.
- 197) Peter Altenberg, In: Hermann Bahr, Secession, Wien 1900, S. 218.
- 198) Bahr, ebd., S. 219.
- 199) Japanisches Theater, hg. von J. Mayrhöfer, Aus. Kat. Wien, 1978, S. 24.
- 200) Boehe, a.a.O., S. 37.
- 201) M. Berthold, Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968, S. 68.
- 202) Japanisches Theater, a.a.O., S. 22.
- 203) ebd.

- 204) Frank Thiess, Der Tanz als Kunstwerk. München 1923, S. 71.
- 205) Altenberg, In: Otto Basll, Wilder Garten ist dein Leib, Wien 1968, S. 34.
- 206) Frank Thiess, a.a.O., S. 83 f.
- 207) Dalcroze, Rhythmus, Musik und Erziehung, Basel 1921, S. 14.
- 208) Glese, Körperseele, München o.J., S. 137.
- 209) "Als das ungünstigste Kostüm kann jenes dunkle Trikot der Bildungsanstalt Hellerau bezeichnet werden, das weder im Linien- noch im Farbenspiel, noch in der Belebtheit des Fleisches zum Tanz in Beziehung tritt. Es gibt nur die schöne glatte Körperlínie wieder und erfüllt so seinen eigentlichen Zweck als Kleid der rhythmisch-gymnastischen Übungen vollauf, wie denn auch Dalcroze zugibt, das lediglich in seiner turnerischen Zweckmäßigkeit, nicht in ästhetischen Momenten, der Grund für die Wahl des Trikots zu suchen sei." (Glertzt, Kultus ohne Götter, München 1975, S. 22)
- 210) Craig, Über die Kunst des Theaters, Berlin 1969, S. 37.
- 211) Craig, In: Michael P. Loeffler, Gordon Craig und die "Purcell Operatic Society", Bern 1971, Diss. S. 66.
- 212) Denis Bablet, E.G. Craig, Köln 1965, S. 58 f.
- 213) "Die Kostüme waren nicht ohne Ihre Umgebung denkbar, was einer ganz bestimmten künstlerischen Absicht entsprach. Sie waren Bestandteil jedes Szenenbildes; daher die ungewöhnliche Harmonie, die auf der Bühne herrscht. Regisseure übersehen leicht, daß eine Ansammlung verschiedener, nicht aufeinander abgestimmter Kostüme, so schön sie auch sein mögen, noch kein schönes Bild ergibt." (Matel Xox, In: Bablet, a.a.O., S. 59.
- 214) Craig, In: Walter H. Romstöck, Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters, 2 Bde., München 1954, S. 77.
- 215) Loeffler, a.a.O., S. 80.
- 216) Kindermann, Theatergeschichte, a.a.O., S. 330.

- 217) ebd., S. 344.
- 218) Romstück meint dazu in seiner Dissertation: "Der tiefere Grund lag darin, daß Craig Reinhardt als Rivalen auf seinem eigensten Gebiet ansah, sein Stolz, durch eine Reinhardtsche Inszenierung à la Craig, verletzt worden wäre. Denn schließlich hat Craig die Einladung von Brahm, der Duse, Stanislawski und Johann Paulsens angenommen." (Romstück, a.a.O., S. 573)
- 219) Craig, Kunst des Theaters, a.a.O., S. 37.
- 220) ebd., S. 84.
- 221) Nlessen, a.a.O., S. 20.
- 222) Siegfried Jacobsohn, Max Reinhardt, Berlin 1910, S. 20 f.
- 223) Ernst Schur, Bühne und Kunst, In: Die Kunst, 22/1910, XIII. Jg., S. 461.
- 224) E.v. Winterstein, a.a.O., S. 215.
- 225) Nlessen, a.a.O., S. 20.
- 226) Ernst Schur, a.a.O., S. 461 ff.
- 227) ebd.
- 228) Emil Orlik, Kleine Aufsätze, Berlin 1924, S. 44.
- 229) ebd., S. 46.
- 230) Nlessen, a.a.O., S. 19.
- 231) Gertrud Pott, Die Spiegelung des Secessionismus im österreichischen Theater, Wien 1975, S. 45.
- 232) Roller, In: Liselotte Kitzwegerer, Alfred Roller als Bühnenbildner, Wien 1959, S. 55.
- 233) ebd.
- 234) Roller, In: Hugo Fetting, Max Reinhardt über Schauspielkunst. Ost-Berlin 1973, S. 377.
- 235) Pott, a.a.O., S. 47.
- 236) S. Jacobsohn, a.a.O., S. 93.

- 237) Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Frankfurt/M. 1981, S. 289.
- 238) Robert Walssenberger, Wien, 1890 - 1920, Wien 1984, S. 11.
- 239) ders., Die Wiener Secession - Eine Dokumentation, Wien 1971, S. 103.
- 240) Klimt, In: Walssenberger, Wiener Secession, a.a.O., S. 36.
- 241) ebd., S. 42.
- 242) H. Hevesi, In: Kitzwegerer, a.a.O., S. 11.
- 243) Stefan Tschudi-Madsen, a.a.O., S. 181.
- 244) Die Herausgeber des "Ver Sacrum", In: Walssenberger, Wiener Secession, a.a.O., S. 48.
- 244a) Christian M. Nebehay, Gustav Klimt, München 1976, S. 79.
- 245) Walssenberger, Wiener Secession, a.a.O., S. 93.
- 246) ebd.
- 247) ebd.
- 248) Bahr, In: Walssenberger, Wiener Secession, a.a.O., S. 91.
- 249) Emil Pirchan, Gustav Klimt, Wien 1956, S. 30.
- 250) Helga Kessler-Aurisch, Mode und Malerei, a.a.O., S. 199.
- 251) Walssenberger, Wiener Secession, a.a.O., S. 47.
- 252) Traude Hansen, Wiener Werkstätte Mode, Wien 1984, S. 14.
- 253) Roller, In: Hansen, ebd., S. 12.
- 254) ebd., S. 13.
- 255) ebd., S. 19.
- 256) J. Hoffmann, In: T. Hansen, ebd., S. 31.
- 257) ebd., S. 40.

- 258) Nebehay, Klimt, Dokumentation, a.a.O., S. 433.
Das Bild - das ja mitten während des ersten Weltkrieges entstand - zeigt im Hintergrund eine Kampfszene in den Nationalfarben schwarz-weiß-rot. Die Motive stammen von einer koreanischen Vase, die im Besitz Klimts war. (Fritz Novotny, Gustav Klimt, Salzburg 21975, S. 381) Klimt war sehr an ostasiatischer Kunst interessiert. Er besaß große japanische Rollbilder, die in seinem Atelier hingen; eine rot-schwarze Samurai-Rüstung und eine umfangreiche und kostbare Sammlung alter gestickter chinesischer und japanischer Kostüme und Masken (Nebehay, Klimt, a.a.O., S. 202): Den ostasiatischen Einflüssen entzog sich kein Künstler, der den Flächenstil und die Stilisierung in sein Werk verarbeitete und Klimt bildet mit seiner Sammlung keine Ausnahme.
- 259) T. Hansen, a.a.O., S. 33.
- 260) G. Pott, a.a.O., S. 124.
- 261) Christian Brandstätter, Wiener Werkstätte, Wien 1982, S. 142.
- 262) ebd., S. 139.
- 263) Friedell, in: Pott, a.a.O., S. 130.
- 264) ebd., S. 131.
- 265) ebd.
- 266) Moeller-Bruck, in: Ernst Günther, Geschichte des Varietés, Ost-Berlin 1981, S. 204.
- 267) ebd.
- 268) Pott, a.a.O., S. 148.
- 269) ebd., S. 157.
- 270) Klaus Budzinski, Pfeffer Im Getriebe, München 1982, S. 70.
- 270a) E. Lasker-Schüler, Kabarett Nachtlucht, in: Gesammelte Werke, Band 2, München 1962, S. 195.
- 271) Michael Welsser, Ornament und Illustration um 1900, Frankfurt/M. 1980, S. 9.
- 272) Loos, a.a.O., S. 66.

- 273) Oskar Kokoschka, Mein Leben, München 1971, S. 52.
- 274) Hans Brilsanz, "Vom heiligen zum wilden Frühling", In: Traum und Wirklichkeit, Wien 1870-1930. Kat. Aus. Wien 1985, S. 488.
- 275) H.M. Wingler, In: ebd., S. 488.
- 276) Pott, a.a.O., S. 136.
- 277) Kokoschka, a.a.O., S. 64.
- 278) Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, In: Elnakter und Kleine Dramen des Expressionismus, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1977, S. 52.
- 279) J. Itten, Kunst der Farbe, Ravensburg, 1961, S. 134.
- 279a) Llieven, In: Robert Craig Hansen, Scenic and costume designs for the ballets Russes between 1909-1929, Michigan 1978, S. 42.
- 280) Geschichte der russischen Kunst, Dresden 1975, S. 233.
- 281) Gregor/Fülöp-Miller, Das russische Theater, Zürich 1928, S. 34.
- 282) André Levinsohn, Zum Ruhme des Balletts, Léon Bakst in Wort und Bild, Dortmund 1983, S. 105.
- 283) Cocteau, In: Charles Spencer, Bakst, London 1973, S. 59 f.
- 284) N. Stern, Mode und Kultur, a.a.O., S. 81 f.
- 284a) Battersby, In: Philippe Garner (Hg.), Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940, Oxford 1978, S. 126.
- 285) Franz-Peter Kothes, Die theatrale Revue in Berlin und Wien 1900-1938, Wilhelmshaven 1977, S. 60.
- 286) Ein ganz ähnliches Phänomen läßt sich heute in der Musikszene beobachten. Dort werden Pop- und Rockstars aufgebaut, indem man ihnen zunächst ein Image gibt. Und zwar geht es dabei nicht um den Ausdruck der Persönlichkeit, um Stimme oder Qualität des Songs, diese Dinge werden zu Banalitäten, wenn nur die Figur stimmt, die im Rhythmus

der Musik aufreizend und provozierend lockt; der Background, d.h. Lautstärke/Phonzahl, dichte Nebelschwaden, Lichtorgeln, theatrale und pathetische Gesten, zu denen die exzentrische Aufmachung des Stars stimmt. Sein Äußeres muß unverwechselbar sein, es muß seine Fans zur Nachahmung anleiten, möglichst eine neue Mode kreieren. Hinter Superstars wie Boy George, Madonna oder Michael Jackson steht ein Heer von Stylisten, Modedesignern (Profis aus dem Show-Business), die die Kostüme für die großen Auftritte planen und die Wirkung vorausberechnen. Die Ausstattung ist schon längst wichtiger geworden als die Musik, denn durch den platten Sex, den diese Kostüme verkaufen, werden die Emotionen und erotischen Phantasien des jungen Publikums entfesselt und nur auf dieser Ebene funktioniert das Geschäft. Neuerdings läuft die Marketing-Schiene nicht nur über LP, Single-Auskopplung und Live-Auftritt (Tournée), sondern es wird gleich der Video-Clip mitgeliefert oder ein abendfüllender Kinofilm, als Selbstdarstellungsform des Stars in der Hauptrolle. Es wird also gezielt, wie es alte Revue-Tradition ist, die Wirkung im Optischen gesucht, auf der emotionalen Basis.

- 287) "Es heißt, daß er in der Todesszene, gejagt und gehetzt wie ein Wild, mit hohen Sprüngen seinen Verfolgern zu entinnen trachtete. Als er endlich niedergeschlagen worden war, stürzte er herab von den Stufen - ein erschreckendes Bild, bis er an der untersten Stufe lag wie ein toter Fisch, den das Meer ausgespien hatte." (Reclams Ballettführer, Stuttgart 1980, S. 407)
- 288) "Primitiv" soll hier, um Mißverständnissen vorzubeugen, nicht als Wertkategorie verstanden werden, sondern für die außereuropäischen Kulturen der Naturvölker stehen, deren ausdrucksstarke Kunst durch die Europäische Avantgarde wiederentdeckt wurde.
- 289) Denis Bablet, *Esthétique générale du decor de théâtre*, Paris 1965, S. 209.
- 290) Albert Baur, Die Zürcher Theaterkunstaussstellung (1914) In: *Die Kunst* Bd. 20/1914, Jg. 17, S. 397.
- 291) A. Alexandre, *The Decorative Art of Léon Bakst*, New York 1971, S. 30.
- 292) R. Lister, *The muscovite Peacock*, Bakst, Cambridge 1954, S. 24.

- 293) Huntley Carter, *The New Spirit In European Theatre, 1914-1924*, London 1925, S. 108.
- 294) Bakst, in: Robert C. Hansen, a.a.O., S. 98.
- 295) In: Spencer, a.a.O., S. 73.
- 296) René Huyghe: *La couleur et la Duree Interieur*, In: A. Portmann, *Die Welt der Farben*, Leiden 1974, S. 222.
- 297) ebd., S. 254.
- 298) Werner Haftmann, *Malerel Im 20. Jahrhundert*, München ⁶1979, S. 35.
- 299) W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*, Köln 1969, S. 7.
- 300) ebd., S. 12.
- 301) ebd., S. 19.
- 302) Matisse, In: Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek/Hamburg ¹¹1971, S. 38.
- 303) Fuchs, *Schaubühne der Zukunft*, a.a.O., S. 55 f.
- 304) Spencer, a.a.O., S. 98.
- 305) ebd., S. 226.
- 306) Romola Nijinsky, In: Spencer, ebd., S. 101.
- 307) A. Levinsohn, Bakst, a.a.O., S. 48.
- 308) A. Latour, *Magler der Mode*, Stuttgart 1956, S. 157.
- 309) König/Schupplisser, *Die Mode in der menschlichen Gesellschaft*, Zürich 1958, S. 319.
- 310) Hans Nogly, *Paul Polret hat die Welt in der Tasche*, In: Stern 35/8/1975, S. 62
- 311) König/Schupplisser, a.a.O., S. 319.
- 312) E. Ewing, *Hlstory of twentieth century fashion*, London 1975, S. 73.
- 313) König/Schupplisser, a.a.O., S. 313.
- 314) Hans Nogly, a.a.O., S. 58.

- 315) Polret, in: Palmer White, Polret, London 1973, S. 29.
- 316) Irmtraud Rippel-Manss, Aufschwung im Frauensport, in: Emma 2/1985, S. 33.
- 317) ebd., S. 32.
- 318) ebd., S. 33.
- 319) White, a.a.O., S. 15.
- 320) König/Schupplisser, a.a.O., S. 312.
- 321) Paul Polret, En habillant de l'époque, Paris 1930, S. 77.
- 322) White, a.a.O., S. 135.
- 323) Battersby, in: Garner, a.a.O., S. 114.
- 324) Polret über Dufy, in: Polret, En habillant de l'époque, a.a.O., S. 150.
- 325) Bertha Zuckerkandl erinnert sich an ein Telefongespräch, das sie mit Polret führte: "Paul Polret. Ich komme gerade aus Rom und bin begeistert von Ihrem österreichischen Pavillon. Österreich ist dem übrigen Europa in der Entwicklung eines neuen Stils um mindestens zwanzig Jahre voraus. Alles wirkt zusammen: Architektur, Malerei, Bildhauerei und Kunstgewerbe verschmelzen zu einer natürlichen, völlig naiven und elementaren Einheit ... Ich möchte in Wien einen Vortrag über die Frauen und die Mode halten. Ich habe ihn schon auf einer Tournee gehalten. Ich werde eine Auswahl meiner Modelle und zehn meiner besten Mannequins mitbringen." (B. Zuckerkandl, Österreich Intim, Berlin 1970, S. 101)
- 326) Brandstätter, Wiener Werkstätte, a.a.O., S. 326.
- 327) Van de Velde: Geschichte meines Lebens, a.a.O., S. 301.
- 328) König/Schupplisser, a.a.O., S. 314.
- 329) White, a.a.O., S. 101.
- 330) ebd.
- 331) ebd.

- 332) Polret, En habillant l'époque, a.a.O., S. 80.
- 333) König/Schupplisser, a.a.O., S. 319.
- 334) White, a.a.O., S. 100.
- 335) Goebel, Mode und Moderne, Der Modejournalist Mallarmé, In: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF Bd. 28/1978, S. 36.
- 336) Balzac, In: König/Schupplisser, a.a.O., S. 232.
- 337) Ferdinand Gregori, Maskenkünste, München 1912, S. 32.
- 338) Zitta, a.a.O., S. 97.
- 339) Herbert Roland, 1893, In: Frau im Korsett, Kat. Aus. Wien 1985, S. 88.
- 340) Gregori, a.a.O., S. 32.
- 341) Frau im Korsett, a.a.O., S. 88.
- 342) König/Schupplisser, a.a.O., S. 273.
- 343) Schwelger, Wiener Werkstätte, a.a.O., S. 242.
- 344) Carl Hagemann, In: Zitta, a.a.O., S. 97.
- 345) A. Koch, "Ein Dokument deutscher Kunst", a.a.O., S. 56.
- 346) Ein aktuelles Beispiel für Kunst und Kommerz, das sich in dem Zusammenhang geradezu aufdrängt, sind die modischen Denver-Trends der amerikanischen Familienserle, die mittlerweile seit Jahren weltweit verbreitet wird. Die weiblichen Stars der Serie werden von Mannequins kopiert, Versandkataloge und Modemagazine locken mit dem Stichwort Denver: "Denver-Stil, Das Schönste seit es Fernsehen gibt" (Headline der "Burda International, Herbst" 3/1985) und selbst die Haute Couture profitiert vom Trend:
"Alexis war da! Nicht nur, daß der übertriebene Luxus-Chic der Intriganten Denver-Hexe aus dem amerikanischen Felerabend-Märchen "Dynastie" trendsetzend einen Teil der diesjährigen Pariser Prêt-à-porter-Kollektionen für Herbst/Winter 1985/86 beflügelt hätte, nein, Mrs. Alexis Carrington - Colby, hinter der sich das Immergrüne, ehemalige

Hollywood-Starlet Joan Collins verblüfft, saß in der ersten Reihe beim römischen Valentino, der ... In Paris zeigt. Und er, der Guru der Reichen und der Schönen, hatte ihr offensichtlich eine ganze Kollektion gewidmet. Feminilität hieß die Parole." (P. Bädle, SZ)

Der Erfolg ist kein Geschenk des Zufalls. Top-Designer legen das textile Image der Hauptdarsteller fest, in jeder Szene ein neues Kleid; Anlässe, die Luxustouilletten erforderlich machen, reißen sich ununterbrochen aneinander. Die Begierde nach der "femininen Mode" ist geweckt und wird von einer ganzen Industrie zufriedenstellend bedient. Die Medien vermitteln das Lebensgefühl: heute "Denver", gestern durch die Helden der Leinwand James Dean, Jean Gabin, Rudolphe Valentino und vorgestern war es Bakst mit orientalischer Pracht und Erotik, der seine Schwärmer und Nachahmer fand.

347) A. Loos, Ins Leere gesprochen, a.a.O., S. 240.

348) Der Film "Rocky-Horror-Picture-Show", in der Regie von Jim Sharman, wurde am 26.9.75 im Rialto Cinema, London, uraufgeführt. In München läuft der Film seit September 1976 in den Museums-Lichtspielen. Der Münchner Fan-Club existiert seit 1983. Dort können auch die entsprechenden Kostüme entliehen werden.

Diese Informationen verdanke ich der Präsidentin des Fan-Clubs, Frau Uschi Chris Augustin.

LITERATURVERZEICHNIS

- Gusti Adler: ... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt. München 1980.
- Friedrich Ahlers-Hestermann: Stillwende. Aufbruch der Jugend um 1900. Berlin 1941.
- Arsène Alexandre: The decorative Art of Léon Bakst. London 1913. Nachdruck, New York 1971.
- Peter Altenberg: Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Bd. 1. München 1979.
- George Amberg: Art In modern ballet. New York 1946.
- Hans Ankwiicz-Kleehoven: Hodler in Wien. Zürich 1950.
- Lisa Applignanesi: Das Kabarett. Stuttgart 1976.
- Art and Dance - Images of the modern dialogue 1890-1980. Institute of Contemporary Art, Kat.Aus. Boston 1982.
- Ellisabeth Aslin: The aesthetic movement. London 1969.
- Hermann/Marianne Aubel: Der künstlerische Tanz unserer Zeit. Königstein/Ts. 1928.
- Erich Auerbach: Mimesis. München 1971.
- Avantgarde Osteuropa 1910-1930. Ausstellung der Deutschen Gesell. für bild. Kunst/Kunstvereine Berlin, Berlin 1967.
- Denis Bablet: Edward Gordon Craig. Köln 1965.
- Dlb: Esthétique générale du décor de théâtre (De 1870 à 1914). Paris 1965.
- Patrick Bade: Femme Fatale. London 1979.
- R. Badenhausen/ H. Zielske: Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen. Berlin 1974.
- Peter Bädle: Kitsch und Witz aus Paris. Körperbewußt heißt die Parole. IN: Süddeutsche Zeitung, Nr. 98, 27./28.4.1985, S. 5.

Hermann Bahr: Secession. Wien ²1900.

Dlb: Expressionismus. München 1920.

Dlb: Kulturprofil der Jahrhundertwende. Wien 1962.

Dlb: Kritiken. Eingeleitet von Heinz Kindermann. Wien 1963.

Dlb: Überwindung des Naturalismus. Stuttgart 1968.

Bakst. Galleria del Levante. Milano Aus.Kat. 1967.

Bakst. Fine Art Society. London Kat.Aus. 1973/76.

Bakst. Academie Edition. Kat.Aus. London 1977.

Ballet designs and Illustrations 1581-1940. Hg. von Brian Reade. Kat.Aus. London 1967.

Hermann Bang: Menschen und Masken. Berlin 1909.

Gisela Barche: Als der siebte Schleier fiel - Tanz und Gymnastik auf dem Weg zu neuem Körperbewußtsein?
IN: Aktfoto, hg. von Köhler/Barche. München 1985.
304-311.

Otto Basil: Ein wilder Garten ist dein Leib. Die Frau um die Jahrhundertwende. Wien 1968.

Roger Bauer (Hg.): Fin de siècle. Frankfurt 1977.

Albert Baur: Die Zürcher Theaterkunstaussstellung (1914).
IN: Die Kunst, Bd. 30/1914. Jg. 17 (393-400).

Martin Battersby: The decorative twenties. London 1969.

Dlb: Art deco fashion. French designers 1908-1925.
London 1974.

Michael Battersby: Mirror, Mirror - A social history of fashion. New York 1977.

Cyril William Beaumont: Design for the Ballet. London 1937.

Dlb: Five centuries of Ballet Design. London 1939.

Charlotte Behrend-Corinth: Die Gemälde von Lovis Corinth.
Werk-Katalog. München 1958.

Charlotte Behrend-Corinth: Lovis, München 1958.

Peter Behrens: Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols.
Leipzig 1900.

- Dib: "Lebensmesse", IN: Die Rheinlande I, 1901. 1/4 (28-40).
- Peter Behrens und Nürnberg. Hg. von Peter K. Schuster. München 1980.
- Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Spätkapitalismus. Frankfurt/M. 1974.
- Dib: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1979.
- E. Bentley: Das lebendige Drama. Hannover 1967.
- Klaus Berger: Japonismus. München 1980.
- Ernst Bergmann: Der Fall Reinhardt oder der künstlerische Bankrott des Deutschen Theaters in Berlin. Berlin 1906.
- Martha Bernstein: Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben. München 1925.
- Margot Berthold: Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968.
- Oskar Bie: Das Kunstgewerbe. Frankfurt 1908.
- Oskar Bie (Hg.): Das Theater. Bühnenbilder und Kostüme von Karl Walser. Berlin 1912.
- Dib: Der Tanz. Berlin ³1925.
- Erika Billeter (Hg.): Die zwanziger Jahre. Bern 1973.
- Hans Bisanz: Oskar Kokoschka - Vom "Heiligen" zum Wilden Frühling. IN: Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930. Wien 1985 (486-493).
- Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München ³1979.
- Ruth Bleckwenn (Hg.): Kleidung und Mode. Baltmannswelter 1981.
- Wilhelm Bode: Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts. Berlin 1901.
- Jutta Boehe: Jugendstil im Theater: Die Darmstädter Künstlerkolonie und Peter Behrens. Wien 1968, Diss.
- Jutta Boehe: Theater und Jugendstil - Feste des Lebens und der Kunst. IN: G. Bott (Hg.): Von Morris zum Bauhaus. Hanau 1977 (143-159).

- Hans Böhm (Hg.): Die Wiener Reinhardt-Bühne im Licht-
bild (Spielzeit 1924/25). Zürich 1926.
- Hans Böhm/Fritz Engel: Berliner Theaterwinter. Berlin
1927.
- Max von Boehn: Bekleidungskunst und Mode. München 1918.
- Max von Boehn: Die Mode (1878-1914), München ³1963, Bd.
VIII.
- Gerhard Bott (Hg.): Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst
gegründet auf Einfachheit. Hanau 1977.
- Hans H. Borchardt: Theater und bildende Kunst im Wandel
der Zeiten. IN: Euphorion Bd. 32. 1931 (179-187).
- G. Borsano (Hg.): Monte Verità - Berg der Wahrheit. Mu-
seum für mod. Kunst. Kat. Aus. Wien 1979.
- John E. Bowlit (Hg.): Russian Art of the Avant-Garde
(1902-1934). New York 1976.
- Hans Brandenburg: Der moderne Tanz. München ²1917.
- Christian Brandstätter/Werner J. Schwegler: Wiener Werk-
stätte, Kunst und Handwerk 1903-1932. Wien 1982.
- Regina Brandt: Figurationen und Kompositionen in den
Dramen Oskar Kokoschkas. München 1968.
- Heinrich Braulich: Max Reinhardts Weg zum Massentheater
der Arena und zu den Salzburger Festspielen. Ost-
Berlin 1957. Diss.
- Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek/
Hamburg 1982.
- Margarete Braun-Ronsdorf: Modische Eleganz - Europäische
Kostümgeschichte 1789-1929. München 1963.
- E.W. Brecht: Die Bilder der Salome. IN: Die Kunst.
Bd. 7/1903. Jg. 18 (249-255).
- Otto Breicha/Gerhardt Fritsch (Hg.): Finale und Auftakt.
Wien 1889-1914. Salzburg 1964.
- Peter Brook: Der leere Raum. München 1975.
- Harald Brost: Kunst und Mode. Stuttgart 1984.
- Richard Buckle: Costumes and Curtains from the Diaghilev
and the Basil Ballets. London 1972.

- Klaus Budzinski: Pfeffer im Getriebe, München 1982.
- Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.
21980.
- Burda International. 3/1985 (1).
- Roger Caillols: Die Spiele und die Menschen. München
1965.
- Matel Calinescu: Faces of Modernity. London 1977.
- Joan Campbell: Der Deutsche Werkbund 1907-1934. Stuttgart.
1981.
- Huntley Carter: The new spirit in the european theatre
1914-1924. London 1925.
- Dlb: The new spirit in the russian theatre 1917-1928.
London 1929.
- Cassou/Langin/Pevsner: Durchbruch zum 20. Jahrhundert.
Kunst und Kultur der Jahrhundertwende. München 1962.
- Maurice Cateels: Sachlichkeit in der modernen Kunst.
Leipzig 1930. Reprint München 1981.
- Raymond Cogniat: Décors de Théâtre. Paris 1930.
- Lovis Corinth: Gesammelte Schriften. Berlin 1920.
- Dlb: Selbstbiographie. Leipzig 1926.
- Lovis Corinth: Meine frühen Jahre. Hamburg 1954.
- Lovis Corinth. Das graphische Spätwerk. Ausstellung im
Rahmen der 7. Berliner Theaterwoche. Bonn/Bad Godesberg 1969.
- Thomas Corinth: Lovis Corinth. Eine Dokumentation. Tübingen 1979.
- Edward Gordon Craig: Über die Kunst des Theaters. London 1911. Reprint Berlin 1969.
- Dlb: Towards a new theatre, forty designs for the stage
scenes. London 1913. Reprint New York 1969.
- Jean Paul Crespelle: La folle époque. Paris 1968.
- Dlb: Les maîtres de la Belle Époque. Paris 1966.
- Carl Otto Czeschka: Aspekte seines Lebenswerkes. Aus.
Kat. Hamburg 1978.

- Jacques Damase: Les Folies du Music-Hall. Paris 1960.
- Horst Denkler: Drama des Expressionismus. München ²1979.
- Paul Derval: Folies-Bergère. Bonn 1955.
- Deutscher Expressionismus 1905-1920. Hg. von Paul Vogt. München 1981.
- Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin 1929.
- Diaghilev/Cunningham. Emily Loewe Gallery. Kat. Aus. New York 1974.
- Diaghilev/Les Ballets Russes. Bibliothèque Nationale. Kat. Aus. Paris 1979.
- Bernhard Diebold: Anarchie im Drama. Frankfurt/M. ²1922.
- Werner Doede: Die Berliner Secesslon. Frankfurt/M. ²1981.
- "Ein Dokument Deutscher Kunst". Festschrift von Peter Behrens. Darmstadt 1901.
- "Ein Dokument Deutscher Kunst". Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. Hg. von Alexander Koch. Darmstadt 1901. Reprint Darmstadt 1971.
- "Ein Dokument Deutscher Kunst" Darmstadt 1901-1976. Kat. Aus. Kunsthalle Darmstadt 1976. Bd. 1-5.
- Kurt Karl Eberlein: Tanz und Tanzkostüm. IN: Das Nationaltheater 2/1929/30 (132-135).
- Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M. 1973.
- Dib: Zeichen. Frankfurt/M. 1977.
- Encyclopedie des Arts Decoratifs et Industriels modernes aux XXème siècle: Twelve volumes documenting the Paris Exhibition of 1925. New York 1977.
- Elizabeth Ewing: History of twentieth century fashion. London 1975.
- Experiment Weltuntergang, Wien um 1900. Aus. Kat. Hamburger Kunsthalle 1981. München 1981.
- Christine Farese-Sperken: Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Hagen 1969. Diss.

Fashion 1900-1939. Scottish Arts Council. Kat. Aus.
Edinburgh 1975.

Paul Fechter: Das europäische Drama. Naturalismus-Ex-
pressionismus Bd. 2. Mannheim 1957.

Hugo Fetting (Hg.): Max Reinhardt über Schauspielkunst.
Ost-Berlin 1973.

Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst. München 1971.

Leonhard M. Fiedler: Hugo von Hofmannthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen. Darmstadt 1974.

Dlb: Max Reinhardt. Reinbek/Hamburg 1975.

Oskar Fischel: Chronisten der Mode. Potsdam 1923.

Dlb: Das moderne Bühnenbild. Berlin 1923.

Benno Fleischmann: Max Reinhardt. Die Wiedererweckung
des Barock-Theaters. Wien 1948.

Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848-1920. Historisches
Museum der Stadt Wien. Kat. Aus. Wien 1985.

Georg Fuchs: Die Schaubühne der Zukunft. Berlin o.J.

Walter René Fürst/S.J. Hume: XXth Century Stage Decoration. 2 Vol. London 1928.

Loie Fuller: Magician of light. Hg. von Margaret H.
Harris. Aus. Kat. Virginia Museum. Richmond 1979.

Philippe Garner (Hg.): Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940. Oxford 1978.

Arnold Gehlen. Die Seele im technischen Zeitalter. Hamburg 1957.

Dlb: Zeltbilder. Frankfurt/M. 1960.

Alison Gernsheim: Fashion and Reality. London 1963.

Geschichte der russischen Kunst. Dresden 1975.

Gernot Glertz: Kultus ohne Götter, München 1975.

Fritz Gliese: Körperseele. München o.J.

Gerhard Goebel: Mode und Moderne. Der Modejournalist
Mallarmé. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift
NF Bd. 28/1978 (36-50).

Wolfgang Goetz: Ernst Stern. Berlin 1920.

Rosalee Goldberg. Performance (Live Art 1909 to the present). London 1979.

Robert Goldwater: Primitivism in modern art. New York 1967.

Ernst Gombrich: Kunst und Illusion. Köln 1967.

Dlb: Kunst und Fortschritt. Köln 1978.

Dlb: Ornament und Kunst. Stuttgart 1982.

N. Gontcharova/M. Larionov/P. Vorns: Les ballets Russes. Belvès 1955.

Ernesto Grassi: Die Macht der Phantasie. Königstein/Ts. 1979.

Richard Graul: Krisis im Kunstgewerbe. Leipzig 1901.

Camilla Gray: Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922. Köln 1963.

Dlb: Das große Experiment. Köln 1974.

Joseph Gregor: Kulturgeschichte des Balletts. Wien 1944.

Joseph Gregor/René Fülöp-Miller: Das russische Theater. Zürich 1928.

Ferdinand Gregori: Maskenkünste. München 1913.

Jürgen Grimm: Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930. München 1982.

Walter Grohmann: Münchner Künstlertheater. Berlin 1935.

Jerzy Grotowski: Nacktheit auf dem Theater - sittlich oder obszön? IN: Theater heute 8/1971 (1-3).

Dlb: Das arme Theater. Velber 1970.

Ernst Günther: Geschichte des Varietés. Ost-Berlin 1981.

Willy Haas: Belle Epoque. München 1967.

Werner Haftmann. Malerei im 20. Jahrhundert. München 1979.

Karl Hagemann: Regie, die Kunst der szenischen Darstellung. Berlin 1912.

Dlb: Moderne Bühnenkunst. Berlin ⁵1918.

Edelgard Hajek: Literarischer Jugendstil - Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. Düsseldorf 1971.

Richard Hamann/Jost Hermand: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart (Gründerzeit), Bd. 1. München 1971.

Hans Jürgen Hansen (Hg.): Das pompöse Zeitalter. Oldenburg 1970.

Robert Craig Hansen: Scenic and costume designs for the ballets Russes between 1909-1929. Michigan 1978. Diss.

Traude Hansen: Die Postkarten der Wiener Werkstätte. München 1982.

Dlb: Wiener Werkstätte Mode. Wien 1984.

Alain Hardel: En remontant les bas résille du music hall. Paris 1977.

Arnold L. Haskell: Diaghileff. New York 1935.

Georg Hensel: Nackte oder die Last der Lust. IN: Theater-skandale und andere Anlässe zum Vergnügen, Stuttgart 1983, S. 61-68.

Heinz Herald: Max Reinhardt. Hamburg 1953.

Jost Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964. Stuttgart 1965.

Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Reinbek/Hamburg 111971.

Reinhard Hippen (Hg.): "Sich fügen - heißt lügen" - 80 Jahre deutsches Kabarett. Main 1981.

J.P. Hodin: Oskar Kokoschka. Frankfurt/M. 1968.

Josef Paul Hodin: Oskar Kokoschka - Eine Psychographie. Wien 1971.

Rudolf Hösch: Kabarett von gestern 1900-1933. Bd. 1. Ost-Berlin 1967.

Klaus Hoffmann: Neue Ornamentik: Köln 1970.

Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Köln 1969.

Dlb: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1974.

Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in 10 Bänden.
Hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt/M. 1979.

Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugend-
stilmalerei. Köln 1977.

Dlb: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende.
Köln ⁴1978.

Hans Egon Holthusen: Avantgardismus und die Zukunft
der modernen Kunst. München 1964.

Wilhelm Holzamer: Spiele. Mit Zeichnungen von Olbrich.
Leipzig 1901.

Hommage à Diaghilew (Collections B. Kochno et S. Lifar)
Musée Galliera Kat. Aus. Paris 1972.

Hans Hoppe: Theater der Gegenstände. Bensberg 1971.

Franz Horch (Hg.): Die Spielpläne Max Reinhardts. Mün-
chen 1930.

Marilyn J. Horn: The second skin. Boston 1981.

Heinrich Huesmann: Welttheater Reinhardt (Bauten, Spiel-
stätten, Inszenierungen). München 1983.

Herbert Ihering: Regisseure und Bühnenmaler. Berlin 1921.

Dlb: Von Reinhardt bis Brecht (1909-1923) Bd. 1. Ost-
Berlin 1958.

Hans-Jürgen Imlele: Max Slevogt. Karlsruhe 1968.

Yoshinobu Inoura: The traditional Theater of Japan.
New York 1981.

Johannes Itten: Kunst der Farbe. Ravensburg ⁴1961.

Siegfried Jacobsohn: Max Reinhardt. Berlin 1910.

Franz Joseph Janssen: Bühnenbild und bildende Künstler.
München 1957. Diss.

Japanisches Theater. Hg. von J. Mayrhöfer. Österreichi-
sches Theatermuseum. Kat. Aus. Wien 1978.

Emile Jaques-Dalcroze: Rhythmus, Musik und Erziehung.
Basel 1921.

Hans-Joachim Kadatz: Peter Behrens. Leipzig 1977.

- Arthur Kahane: Tagebuch des Dramaturgen. Berlin 1928.
- Otto Kamm: Oskar Kokoschka und das Theater. Wien 1958. Diss.
- Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952.
- Jürgen Kell: Leon Bakst. München 1970 (unveröffentlichte MA-Arbeit).
- Werner Kelch: Theater im Spiegel der bildenden Kunst. Berlin 1938.
- Helga Kessler-Aurisch: Mode und Malerei in Wien vom Wiener Kongress bis zum ersten Weltkrieg. Bonn 1983. Diss.
- Marianne Kesting: Panorama des zeitgenössischen Theaters. München 1962.
- Franz Klener: Kleidung, Mode und Mensch. München 1956.
- Heinz Kindermann: Hermann Bahr. Graz 1954.
- Dib: Theatergeschichte Europas. Naturalismus und Impressionismus Teil 1. Bd. 8. Salzburg 1968.
- Dib: Max Reinhardts Weltwirkung. Wien 1969.
- Lincoln Kirstein: Nijinsky Dancing. London 1975.
- Liselotte Kitzwegerer: Alfred Roller als Bühnenbildner. Wien 1959. Diss.
- Klassische Moderne. Galerie Gmurzynska. Kat. Aus. Köln 1981.
- Dieter Klein: Martin Dülfer. München 1981.
- Friedrich Kleinwächter: Zur Philosophie der Mode. Berlin 1880.
- Reinhard Kloos/Thomas Reuter: Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheatern und Revuefilm. Frankfurt/M. 1980.
- Boris Kochno: Diaghilev and the Ballets Russes. New York 1970.
- Horst Koeigler: Ballett International. Berlin 1960.
- Dib: Friedrichs Ballettlexikon. Velber/Hannover 1972.

- Michael Köhler: Lebensreform durch Körperkultur. IN: Das Aktfoto, hg. von M. Köhler/G. Barche. München 1985 (289-304).
- René König/Peter W. Schupplisser: Die Mode in der menschlichen Gesellschaft. Zürich 1958.
- René König: Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode. Frankfurt/M. 1967.
- Oskar Kokoschka: Dramen und Bilder. Eingeleitet von Paul Stefan. Leipzig 1913.
- O. Kokoschka: Mein Leben. München 1971.
- Dlb: "Mörder, Hoffnung der Frauen". IN: Elnakter und kleine Dramen des Expressionismus. Hg. von Horst Denkler. Stuttgart 1977. (47-54).
- Fedor Komissarževsky/Lee Simonson: Settings and Costumes of the modern stage. Kat. Aus. New York 1977.
- Franz-Peter Kothes: Die theatraische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Wilhelmshaven 1977.
- Wolfgang R. Krabbe: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Göttingen 1974.
- Helmut Kreuzer: Die Boheme. Stuttgart 1968.
- Peter Krieger: Edvard Munch: Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele. Frankfurt 1978.
- Max Krüger: Über Bühne und bildende Kunst. München 1913.
- KünstlerInnen der russischen Avantgarde 1910-1930. Galerie Gmurzynska. Kat. Aus. Köln 1979.
- Harald Küppers: Farbe, Ursprung, Systematik, Anwendung. München 1977.
- Udo Kultermann: Gustav Klimt, Emilie Flöge und die Modereform in Wien um 1900. IN: Alte und moderne Kunst 157/1978 (34-37).
- Dlb: Geschichte der Kunstgeschichte. Frankfurt/M. 1981.
- Kunst und Mode. Sonderausgabe der Zeitschrift "Das Kunstwerk". Baden-Baden 1949.
- Kunst und Theater (19. und 20. Jahrhundert). Städtisches Kunsthaus. Kat. Aus. Bielefeld 1954.

- Michael Kuschnia (Hg.): 100 Jahre Deutsches Theater Berlin (1883-1983). Ost-Berlin 1983.
- Arthur Kutscher: Drama und Theater. München 1946.
- Robert Landmann: Ascona - Monte Verità. Zürich 1973.
- Else Lasker-Schüler: Kabarett Nachtlcht. IN: Gesammelte Werke, Bd. 2. München 1962.
- Anny Latour: Magler der Mode. Stuttgart 1956.
- James Laver: Drama. Its Costume and Decor. London 1951.
- Dlb: Costume in the Theatre. London 1964.
- Dlb: Die Mode. Wien 1970.
- J. Laver/G. Sheringham: Design in the theatre. New York 1971.
- John/Roberta Lazzarini: Pavlova: repertoire of a legend. London 1980.
- Marshall Lee (Hg.). Erté. Druckgraphik. Berlin 1983.
- Paul Legband: Das deutsche Theater in Berlin. München 1909.
- Edda Leister/Gisela Prossnitz (Hg.): Max Reinhardt in Europa. Salzburg 1973.
- André Levinsohn: Zum Ruhme des Balletts. Leon Bakst in Wort und Bild. Dortmund 1983. (Nachdruck von 1922).
- Max Liebermann: Die Phantasie in der Malerei. Frankfurt/M. 1978.
- Prince Peter Llieven: The birth of Ballets Russes. New York 1973.
- Serge Lifar: Ballets Russes de Diaghilew 1909 à 1929. Musée des Arts Decoratifs. Kat. Aus. Paris 1939.
- Dlb: A L'Aube de mon Destin. Chez Diaghilew. Sept ans aux Ballets Russes, Paris 1949.
- Raymond Lister: The muscovite Peacock. Bakst. Cambridge 1954.
- Nikita D. Lobanov: Russian Theatre and Costume Designs. San Francisco 1980.

- Michael Peter Loeffler: Gordon Craig und die "Purcell Operatic Society". Ein früher Versuch zur Überwindung des Bühnenrealismus. Bern 1971. Diss.
- Ingrid Loschek: Mode im 20. Jahrhundert. München 1978.
- Adolf Loos: Ins Leere gesprochen 1887-1900. Innsbruck 21932.
- Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Kat. Aus. Schirn kunsthalle Frankfurt/M. 1986.
- Josef August Lux: Josef Maria Olbrich. Berlin 1919.
- Thomas Mann: Versuch über das Theater, 1908. IN: Gesamtelte Werke in 13 Bänden, Reden und Aufsätze II, Frankfurt 21974, Bd. 10, S. 23-62.
- Diana de Marly: The history of Haute Couture. 1850-1950. New York 1980.
- Frank Martin (Hg.): Emile Jaques-Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique. Neuchâtel 1965.
- Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst in drei Bänden. Stuttgart 1904.
- Modes des Années Folles 1919-1929. Musée du costume de la ville de Paris. Paris 1970.
- Walter Mönch: Französisches Theater im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1965.
- Monte Verità. Der Berg der Wahrheit. Museum für moderne Kunst. Kat. Aus. Wien 1979.
- Lionel Moussinac: The new movement in the theatre. Paris 1932. Reprint New York 1967.
- Barbara Mundt: Metropolen machen Mode. Berlin ²1977.
- Dib: Historismus. München 1981.
- George Nash: Edward Gordon Craig. Victoria and Albert Museum. Kat. Aus. London 1967.
- Christian M. Nebehay (Hg.): Gustav Klimt. Dokumentation. Wien 1969.
- Dib: Remigius Geyling. Horn 1974.
- Dib: Ver Sacrum 1898-1905. Wien 1975.
- Dib: Gustav Klimt. München 1976.
- Stella Mary Newton: Health, Art & Reason. Dress reformers of the 19th Century. London 1974.

- Carl Nlessen: Max Reinhardt und seine Bühnenbildner. Köln 1958.
- Hans Nogly: Ein Junger Mann vom Glück verfolgt - Paul Polret. IN: Stern 34/1975 (48-56).
- Dlb: Paul Polret hat die Welt in der Tasche. IN: Stern 35/1975 (56-62).
- Dlb: Das Glück macht nicht mehr mit. IN: Stern 36/1975 (45-52).
- Herbert Norris: Costume and fashion. Vol. VI. London 1924.
- Fritz Novotny/Johannes Dobal: Gustav Klimt. Salzburg 1975.
- Donald Oenslager: Stage design. London 1975.
- Oscar Ollendorff: Ausstellung deutscher, künstlerischer Frauenkleidung. IN: Die Kunst 8/1903, VI. Jg. (108-111).
- Emil Orlik: Kleine Aufsätze. Berlin 1924.
- Dlb: Zeichnungen und Druckgraphik von 1889-1932. Villa Stuck. Kat. Aus. München 1973.
- Dlb: Theater und Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Kat. Aus. Berlin 1980.
- Karl Ernst Osthaus: Van de Velde. Hagen 1920.
- Peter Paret: Die Berliner Secession. Berlin 1981.
- Paris-Berlin 1900-1933. Kat. Aus. München 1979.
- Mario Pasi (Hg.): Illustrierte Darstellung des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1980.
- Wilfried Passow: Die nackte Haut zur Bühne tragen, Habilitationsschrift. Veröffentlicht in: Itw-Infos WS 86/87, München 1986, Heft 18, S. 88-98.
- Peter Pauker: Heinrich Lefler. Sein Werk und seine Zeit. Wien 1962. Diss.
- Friedrich W. Pauli: Emil Orlik. Darmstadt 1972.
- Karl Pawek: Das optische Zeitalter. Olten 1963.
- Ingeborg Petrascheck-Helm: Sprache und Kleidung. Wien 1966.
- Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius. Hamburg 1957.

- Rudolf Pfefferkorn: Die Berliner Secession. Berlin 1972.
- Josef Pieper: Über das Phänomen des Festes. Köln 1963.
- Emil Pirchan: Hans Makart. Wien 1942.
- Dlb: Gustav Klimt. Wien 1956.
- Paul Pörtner: Experiment Theater. Zürich 1960.
- Dlb: Literatur-Revolution 1910-1925. Bd. 1. Darmstadt 1960, Bd. 2. ebd. 1961.
- Paul Poiret: En habillant l'époque. Paris 1930.
- Poiret le magnifique. Musée Jacquemart-André. Kat. Aus. Paris 1974.
- Adolf Portmann (Hg.): Die Welt der Farben. Eranos-Jahrbuch 41/1972. Leiden 1974.
- Gertrud Pott: Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater. Wien 1975.
- W.A. Probert: The Russian Ballet in Western Europe 1909-1920. New York 1921. Reprint ebd. 1972.
- Lenz Prütting: Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs. München 1971.
- Georg Ramseger: Die Belle Epoque. Saured 1980.
- Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930. Kat. Aus. Frankfurt/M. 1986.
- Reclams-Ballettführer, hg. von O.F. Regner/H.L. Schnellders. Stuttgart 1980.
- Hermann Reich: Der Mimus. Berlin 1903.
- Gottfried Reinhardt: Der Liebhaber. Stuttgart 1974.
- Max Reinhardt: Schall und Rauch. Berlin 1901.
- Dlb: Schriften. Hg. von Hugo Fetting. Ost-Berlin 1974.
- Dlb: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, hg. von Franz Hadamowsky. Wien 1963.
- Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern. Velber/Hannover 1968.
- Irmtraud Rippel-Manss: Aufschwung im Frauensport. IN: Emma 2/1985. (32-36).

- Henning Rischbieter (Hg.): Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater. Hannover 1968.
- Walter Hermann Romstöck: Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters. 2 Bde. München 1954. Diss.
- Alfred Roller. Gedächtnisausstellung. Landesmuseum Troppau. Kat. Aus. Troppau 1939.
- Eberhard Roters: Aspekte der Gründerzeit. Akademie der Künste. Kat. Aus. Berlin 1974.
- Hans Rothe (Hg.): Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater. München 1930.
- Wolfgang Rothe (Hg.): Expressionismus als Literatur. Bern 1969.
- Ellisabeth Rücker: Wiener Charme. Mode 1914/15. Germanisches National Museum. Kat. Aus. Nürnberg 1984.
- Jürgen Rühle: Das gefesselte Theater. Köln 1957.
- Burkhard Rukschcio/Roland Schachel: Adolf Loos. Salzburg 1982.
- Russian Stage and costume designs for ballet, opera and theatre. Kat. Aus. Washington 1967.
- Willy Schmidt: Theater und bildende Kunst. IN: Theater im Gespräch (Ein Forum der Dramaturgie), München 1963, (234-243).
- Paul Schultze-Naumburg: Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Leipzig 1901.
- Dib: Die Bewegung zur Bildung einer neuen Frauentracht. IN: Die Kunst, Bd. 8/1903, VI. Jg. (63-76).
- Ernst Schur: Bühne und Kunst. IN: Die Kunst 22/1910, XIII. Jg. (456-468).
- Helmut Selig (Hg.): Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. München 1959.
- Eckehard Siepmann: Kunst und Alltag um 1900. Lahn-Gießen 1978.
- Georg Simmel: Mode des 18. Jahrhunderts. München 1971.
- Hans-Ulrich Simon: Sezessionismus. Stuttgart 1976.

- Karl Günther Simon: Pantomime. München 1960.
- Walter H. Sokel: Der literarische Expressionismus. München 1970.
- Walter Sorell. Dance In Its time. New York 1981.
- Charles Spencer: Leon Bakst. London 1973.
- Dlb: The world of Serge Diaghilev. London 1974.
- Heinz Spielmann (Hg.): Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 1. Hamburg 1973.
- Brigitte Stamm: Das Reformkleid In Deutschland. Berlin 1976. Diss.
- Ernst Stern/Heinz Herald (Hg.): Reinhardt und seine Bühne. Berlin 1918.
- Ernst Stern: Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Ost-Berlin 1955.
- Norbert Stern: Mode und Kultur. Dresden 1915.
- Dolf Sternberger: Über Jugendstil. Frankfurt/M. 1977.
- Werner Suhr: Der künstlerische Tanz. Leipzig 1922.
- Harald Szeemann: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Frankfurt/M. 1983.
- Gerald Szyszkowitz: Remigius Geyling, ein Bühnenbildner aus der Stilwende der Sezession. Wien 1960. Diss.
- Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Ost-Berlin 1968.
- Dlb: Künstler und Mode. Ost-Berlin 1979.
- Frank Thiess: Der Tanz als Kunstwerk. München 1923.
- Jens Thils: Edvard Munch. Berlin 1934.
- Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930. Historisches Museum der Stadt Wien. Kat. Aus. Wien 1985.
- Claudia Trübsbach: Jugendstil Im Bühnenbild des deutschsprachigen Theaters. Wien 1969. Diss.
- Stefan Tschudi Madsen: Jugendstil. Europäische Kunst der Jahrhundertwende. München 1967.

Henry van de Velde: Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Krefeld 1900.

Dlb: Zum neuen Stil. Hg. von Hans Curjel. München 1955.

Dlb: Geschichte meines Lebens. Hg. von H. Curjel. München 1962.

Annalisa Viviani: Dramaturgische Elemente Im Expressionistischen Drama. Bonn 1970.

Ute Vossloh: Kostüm-entwürfe von Olbrich. IN: Kunst In Messer und am Mittleine(n). Darmstadt 1966. (83-89).

Grete Wagner: Mode in alten Photographien. Berlin 1979.

Robert Walissenberger: Die Wiener Secession - eine Dokumentation. Wien 1971.

Dlb (Hg.): Wien 1890-1920. Wien 1984.

Hermann Wanderscheck: Die Pariser Theateravantgardisten. IN: Maske und Kothurn 4 1968 (1-15).

Friedrich Wendel: Die Mode In der Karikatur. Dresden 1928.

Michael Weisser: Ornament und Illustration um 1900. Frankfurt M. 1980.

Weißer Westen - Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Hg. von Helde Nixdorff Heidi Müller. Kat. Aus. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1983.

Dieter Wellershoff: Die Auflösung des Kunstbegriffs. Frankfurt M. 1976.

Weltkulturen und moderne Kunst. Kat. Aus. Haus der Kunst, München 1972.

Rudolf Weys: Cabaret und Kabarett In Wien. Wien 1970.

Palmer White: Polnet. London 1973.

Siegfried Wiebmann: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik Im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. München 1972.

Grete Wiesenthal: Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin. Berlin 1919.

Gerhard Wietek: Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte. München 1976.

Wimmer-Wisgrill. Figurinen zur "Tänzerin und Marionette".
IN: Deutsche Kunst und Dekoration 25/1909/10.
(223-231).

Alan Windsor: Peter Behrens, Architect and Designer,
New York 1981.

Hans Maria Wingler (Hg.): Oskar Kokoschka. Schriften
1907-1955. München 1956.

Eduard von Winterstein: Mein Leben und meine Zeit. Bd. 2
(Max Reinhardt). Berlin 1947.

Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. München
1908.

Rainer Zitta: Bühnenkostüm und Mode vom Naturalismus
zum Expressionismus. Wien 1961. Diss.

Bertha Zuckerkandl: Koloman Moser. IN: Die Kunst 10/1904.
VII. Jg. (329-345).

D1b: Österreich Intim. Erinnerungen 1892-1942. Berlin
1970.

Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft 1900 bis
1914. Kat. Aus. Freie Akademie der Künste in Ham-
burg. Berlin 1981.

LEBENS LAUF

Geboren wurde Ich, Sabine Bongartz, am 3.10.1958 in Dulsburg als Tochter des Heinz-Harry und der Renate Bongartz.

Von 1965 bis 1969 besuchte Ich die Martin-Luther-Volksschule in Borken in Westfalen, anschließend bis 1978 das dortige Gymnasium Remigianum. Dort bestand Ich im Sommer 1978 die Abiturprüfung.

Seit dem Wintersemester 1978/79 studierte Ich ununterbrochen an der Ludwig-Maximilians-Universität München Theaterwissenschaft im Hauptfach und Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in den Nebenfächern. Im Sommersemester 1983 erlangte Ich den Magister Artium. Unter Leitung von Professor Klaus Lazarowicz entstand meine Dissertation, in der Ich die mit der Magisterarbeit begonnene Untersuchung fortsetzte.

Während meiner StudienzeIt habe Ich bei den Professoren Hermann Bauer, Hans Belting, Dieter Borchmeyer, Wolfgang Frühwald, Klaus Lazarowicz und Uwe Schneede Seminare belegt und Vorlesungen gehört.

